حوليات التراث

مجلة علمية محكمة تعنى بمجالات التراث



العدد 12 / 2012

مجلة

حوليات التراث

المراسلات

د. محمد عباسة
مدير مجلة حوليات التراث
كلية الآداب والفنون
جامعة مستغانم 27000 (الجزائر)

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

ISSN: 1112 - 5020

مجلة إلكترونية تصدر مرة واحدة في السنة

فهرس الموضوعات

الحروب الصليبية ونزعة الحب الكورتوازي

د. محمد عباسة
جامعة مستغانم، الجزائر

أطلق المؤرخون مصطلح الحروب الصليبية على تلك الحملات التي شنها الإفرنج في القرون الوسطى على بلاد الشام وفلسطين. إلا أن هذا المفهوم يكاد يكون ضيقا، فالحروب الصليبية أوسع من ذلك وقد سبقت هذه الفترة. في الحقيقة، أن الحروب الصليبية بدأت منذ فتح المسلمين لجزر المتوسط وبلاد الأندلس.

وبهذا المنظور، يمكن تقسيم الحروب الصليبية إلى ثلاث مراحل، وهي الحروب الصليبية التي شنها النصارى على مسلمي الأندلس، وذلك منذ فتح شبه الجزيرة في القرن الثامن الميلادي إلى غاية استردادها في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، ثم الحروب الصليبية التي شنها الإفرنج على البلاد العربية في المشرق وذلك منذ نهاية القرن الحادي عشر الميلادي إلى غاية طردهم منها في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، وأخيرا الحروب الصليبية التي شنها الأوربيون على البلاد العربية منذ بداية القرن السادس عشر الميلادي وانتهت باحتلال الأوربيين في القرن التاسع عشر الميلادي لمعظم البلدان العربية ولإسلامية في إفريقيا وآسيا.

لكن ما علاقة كل هذا بالحب الكورتوازي (Amour courtois). فالمفارقة تبدو واضحة من أول وهلة: حرب وحب. غير أننا سنحاول في هذا المقام، أن نوضح هذه العلاقة غير الطبيعية ونبين أن الحب كان من بين الأسباب التي أدت إلى افتعال الحروب الصليبية في المشرق العربي.

الحب الكورتوازي هو الحب المؤانس أو المجامل الذي ظهر في البروفنس (Provence) بجنوب فرنسا في القرون الوسطى عند الشعراء الفرسان. فالشاعر يلتزم بتخصيص كل مواهبه الشعرية لخدمة سيدته التي يحبها ويستوحي منها أفكاره وصوره مثلما يضع الفارس براعته الحربية في خدمة سيده[1]. والحب المؤانس يسمو بقيمه على أي حب فروسي آخر. هذا المفهوم يتميز بتمجيد المرأة والخضوع لها حتى وإن لم تبادل العاشق الشعور نفسه. إلا أن المرأة التي يقصدها الشاعر

البروفنسي تكون في أغلب الأحيان من المتزوجات. وهذا تقليدا للغزل العذري الذي اشتهر به شعراء بني عذرة. غير أن حب العذريين صاحباتهم بدأ قبل زواجهن.

وقد تحتوي أغنية الحب على مواضيع غزلية أخرى كالحب العفيف والغزل الصوفي. إلا أن هذه المواضيع الشعرية لم يعهدها الشعر اللاتيني القديم بل استحدثها الشعراء البروفنسيون في القرون الوسطى. وتعد الكورتوازية اللبنة الأولى التي انتشر بفضلها شعر السيدة الغنائي في أوربا، حتى اعتقد بعض المؤرخين أن تاريخ الحب يرجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي(2)، وهو العصر الذي اخترع فيه الشعراء البروفنسيون الحب الكورتوازي.

الحب المؤانس الذي نشأ في بلاد أوك (Languedoc) لا يخرج عن كونه حبا أرستقراطيا، لأن الكورتوازية مثلما يشير اسمها، هي شعر البلاط والقصور، إذ حافظ عليها الكثير من الأسياد وحموا شعراءها. ظهر هذا النوع من الغزل لأول مرة في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي عند الشعراء التروبادور (Troubadours)، وقد نظموه باللغة الأوكسيتانية (Occitan)، وهي لغة جنوب فرنسا.

ورغم أن بداية الشعر الغنائي الأوكسيتاني لا يزال يكتنفها بعض الغموض، فإن جل المهتمين بالدراسات الرومانية اتفقوا على أن غيوم التاسع (Guilhem IX) دوق أكيتانيا وكونت بواتيه (1071 م – 1127 م) هو أول من نظم الشعر الغنائي الكورتوازي في بلاد أوك. ولم يحفظ لنا التاريخ إلا بعضا من قصائده الغنائية التي يرجع أولها إلى سنة (496 هـ – 1102 م)، وهو تاريخ عودته من المشرق بعد مشاركته في الحملة الصليبية الأولى(3)، ولا نعرف شيئا عن متقدميه. ومن المحتمل أن يكون غيوم التاسع قد نظم قصائد أخرى ظهرت قبل الحرب الصليبية الأولى ولم تصل إلينا، لأن الظروف الاجتماعية كانت مهيأة في القرن الثاني عشر الميلادي لنظم مثل هذا الشعر(4). ولهذا السبب يعتقد بعض الدارسين أن بداية الشعر الغنائي في البروفنس تعود إلى أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، أي قبل الحرب الصليبية الأولى بقليل.

إنه لمن المصادفة أن نجد المقطوعة الأولى من القصيدة الأولى للتروبادور الأول، أي غيوم التاسع، تتضمن العناصر المبدئية التي بنى عليها الشعراء قصائدهم الغنائية، وهي الحب والسرور والشباب. هذا الشباب الذي كانت تلتهمه رهبانية الأديرة ويستغله رجال الإقطاع، استخدمه غيوم التاسع لأغراض أخرى، فيها

كثير من التحرر والشعور بالوعي.

وبعد كل هذا، من أي مصدر استقى هؤلاء الشعراء البروفنسيون مفاهيم الكورتوازية الغريبة عن المجتمع الأوربي.

يرى جل الباحثين أن مفاهيم الحب التي طرقها الشعر الغنائي البروفنسي لا تعكس العادات الاجتماعية في جنوب فرنسا. وأن هذا الشعر يتناقض جذريا مع الظروف التي نشأ فيها[5]. وهذا يعني أن مفهوم الحب الذي ظهر عند الشعراء التروبادور جاء من جهة أخرى.

المشتغلون بالدراسات الرومانية يرجعون أصل الشعر الغنائي الأوكسيتاني إلى مصادر لاتينية محض، مستندين في ذلك على مؤلفات أوفيديوس (Ovide) (43 ق م – 18 م) في الحب، ومقطعات فورتينا (Venance Fortunat) (530 م – 600 م) الشعرية[6].

إن الشعر الأوكسيتاني في القرن الثاني عشر الميلادي ليست له أية صلة ظاهرة بالشعر الروماني اللاتيني القديم. وإن كتاب "فن الحب" لأوفيديوس[7] لا يشهد على أية علاقة بالكورتوازية، ولا يتضمن من العفة سوى نصائح الإغواء التي يقدمها أوفيديوس للرجل والمرأة على السواء، وغالبا ما يسودها الإثارة الجنسية البذيئة ويغيب فيها أدنى احتشام[8]. في حين أن تمجيد المرأة وإجلالها الذي جاء به الشعراء التروبادور في شعرهم لم يعرفه الأوفيديون من قبلهم، وقد اعتبرته الكنيسة التي احتضنت الشاعر فورتينا، ضربا من الكفر.

أما أكثر الباحثين من عرب ومستشرقين فهم يرون أن شعر الحب الكورتوازي الذي جاء به الشعراء البروفنسيون لأول مرة في أوربا لا عهد له بفلسفة أوفيديوس ولا بغيره من مفكري الرومان واليونان، بل استورده الشعراء الأوكسيتانيون من بلاد الأندلس. لأن هذا الحب لا يعكس واقع المجتمع الأوربي في ذلك الوقت، وإنما هو جزء من مقومات العرب[9].

إن الشعر الغنائي الأوكسيتاني يرجع في نشأته إلى عدة عوامل، منها الحروب التي دارت رحاها بين العرب المسلمين الأندلسيين والنصارى الأسبان والإفرنج. وقد اصطلحنا عليها بالحروب الصليبية الأندلسية.

إن الحروب التي نشبت بين المسلمين الأندلسيين والنصارى الأسبان مدة وجود العرب في شبه الجزيرة، لم يخضها الإيبيريون وحدهم وإنما شاركهم فيها كل

من الفرنجة والنورمان والبروفنسيين. وكان السبي من أهم غنائمهم، كما كان من بين الأسرى أهل العلم والأدب الذين انتفع منهم نصارى شمال أسبانيا وجنوب فرنسا.

إن الأسرى المسلمين الذين وقعوا في يد الإفرنج أثناء المعارك في الأندلس، وسيقوا إلى جنوب فرنسا، وكان من بينهم المثقفون والشعراء والمغنيات وغيرهم، عملوا في بلاد الإفرنج على نشر المعرفة وبعض الفنون والأساليب التي كان يجهلها البروفنسيون[10].

ومن أهم الغارات الصليبية التي عرفتها الأندلس، تلك التي شنها سانشو رامير (Sancho Ramiro) ملك أراغون، على الحاضرة الإسلامية بربشتر (Barbastro) في شمال شرق الأندلس سنة (456 هـ - 1064 م)، بمساعدة أمير نورماندي، الذي عاد عبر جبال البرانس ومعه آلاف الأسرى المسلمين، وكان من بينهم عدد من المغنيات استخدمهم النصارى في القصور[11]. وقد ارتكبوا أفظع الجرائم في هذه المدينة بعد إبادتهم لآلاف السكان المسلمين.

أما هذا الأمير النورماندي فهو غيوم الثامن دوق أكيتانيا[12] وأبو التروبادور الأول غيوم التاسع الذي نظم، لأول مرة في أوربا، شعر الحب الكورتوازي. فكان هؤلاء الأسرى المسلمون والمسلمات الذين عاشرهم غيوم التاسع في قصر أبيه مصدرا من مصادر شعره الجديد.

ولم تقتصر حروب المسلمين مع الإفرنج على أرض الأندلس، بل جرت أيضا في بلاد الإفرنج والبروفنس، لأن العرب دخلوا منطقة جنوب فرنسا[13] ولم يخرجوا منها حتى بعد انهزامهم في معركة بواتيه سنة (114 هـ - 732 م). ويرجع استقرار العرب في جنوب فرنسا إلى رغبة البروفنسيين الاستقلاليين الذين استنجدوا بالأندلسيين لمقاومة جيش شارل مارتل.

لقد شيد العرب في منطقة البروفنس قلاعا وحصونا، ولم تكن إقامتهم ظرفية، بل منهم من استقر بعائلته على السواحل والمرتفعات التي تملكوها. وليس غريبا إذا وجدنا أن المناطق الفرنسية التي فتحها العرب المسلمون ومكثوا فيها طويلا هي التي أنجبت أشهر الشعراء البروفنسيين.

كان اتصال البروفنسيين بالحضارة العربية الإسلامية في الأندلس عاملا مباشرا في تحرر أهل الجنوب من قيود الفرنجة الشماليين، وتكوين كيان سياسي

واقتصادي وثقافي خالصا لهم. فكان أول عناصر هذا الكيان شعرهم الغنائي.

أما أهم مواضيع الشعر الأوكسيتاني فهو الغزل. وما يثير الاستغراب في هذا الشعر هو أن يخضع رجل القرون الوسطى للمرأة ويكن لها كل الاحترام ويطيعها ويستسلم لها من أجل الحب، بل ويخدمها كما يخدم العبد سيده، في حين أن تاريخ المجتمع الأوربي، في تلك الفترة، يكشف لنا عما يخالف ذلك، إذ كانت المرأة تعد من أحقر المخلوقات، وغالبا ما يضربها الرجل لأبسط الأسباب. ولم يذهب الشعراء التروبادور إلى هذا القصد إلا للسخرية من رجال الإقطاع والكنيسة ومظالمهم في حق الشعب البروفنسي واحتقارهم للمرأة.

لقد أدركت الكنيسة أن الحب الكورتوازي الذي بدأ ينتشر في بلاد أوك منذ أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، لا يعكس العادات والتقاليد في المجتمع الأوربي، بل يمثل ثورة فكرية في وجه المسيحية، فحاربه رجال الدين بكل الطرق لأنهم اعتبروه دينا جديدا رفع به الشعراء المرأة الأوربية من وضعها الرديء إلى مستوى راق. وكانت الكنيسة لا تريد هذا التقديس للمرأة واعتبرت ذلك خارجا عن تعاليمها. لأن المرأة كانت تمثل الوطن وتحث على الاستقلال والتحرر.

إن الحروب الصليبية في المشرق كانت من بين الوسائل التي استخدمتها الكنيسة في القضاء على هذا الشعر الجديد. لقد أدرك رجال الدين أن ملامح التغيير التي بدأت تطرأ على منطقة جنوب فرنسا سببها تطور الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، وذلك بفضل الإسلام. وأن الشرق هو منبع هذا التطور حيث توجد المعالم الإسلامية والأماكن المقدسة. ففكر رجال الدين في قطع الصلات بين المشرق والمغرب باحتلال عساكرهم الأراضي المقدسة في الشرق وتمسيحها. وقد تجسدت أحلامهم في افتعالهم الحروب الصليبية في المشرق[(14)].

قامت أول حملة صليبية سنة (489 هـ - 1095 م) وتحمس لها عدد من الملوك والدوقة الفرنجة من نورمانديا وجنوب فرنسا. لقد كانت هذه الحروب سببا في إنقاذ أوربا من الانهيار السياسي والاقتصادي في نهاية القرن الحادي عشر الميلادي، فنجت من الشتات السياسي. وقد نجح الإكليروس (Clergé) في إبعاد رؤوس الفتن وإقناع الأمراء بأن العدو المشترك أمامهم هو الإسلام والمسلمون. وكان التروبادور الأول الشاعر غيوم التاسع الذي اتهمته الكنيسة بالكفر وحرمته من الجنة، من بين الدوقة والقوامس الذين شاركوا في هذه الحملة الصليبية.

إلا أن غيوم التاسع قد وقع في أسر الصليبيين أنفسهم عندما تحطم جيشه عن آخره في هرقله (Héraclée). وبعد أكثر من سنة عاد غيوم إلى جنوب فرنسا بعدما تيقن من أن ذهابه إلى المشرق كان فخا نصبه له أعداؤه بالتواطؤ مع الكنيسة للتخلص منه والاستيلاء على أملاكه، فنظم قصائد يهجو فيها الإكليروس لكنها لم تصل إلينا بسبب الإعراض عنها وكسادها.

ولم يكن غيوم التاسع الشاعر الوحيد الذي شارك في الحرب الصليبية بل نجد عددا من الشعراء التروبادور قد شاركوا في الحملات الصليبية ضد المسلمين. فالحروب الصليبية إذن، كانت فرصة لاحتكاك هؤلاء الشعراء بالعرب المسلمين، خاصة في أوقات السلم التي كانت، بلا ريب، أطول من فترات الحرب. هذا لاختلاط دفع بالأوربيين النصارى إلى اكتشاف عناصر حضارة الإسلام ومعالمها[15].

أما هذه الحملات الصليبية فقد ضمت في صفوفها أخطر السفاحين في ذلك الوقت: ملوك، ودوقة، وقوامس، دمروا المدن وذبحوا سكانها من أطفال وشيوخ ونساء، في كل الأراضي الأوربية والآسيوية التي مروا بها في طريقهم إلى القدس. لم تعرف الإنسانية جرائم بشعة كتلك التي اقترفها الصليبيون الإفرنج في ذلك الوقت. لقد فعلوا ذلك كله باسم المسيح وبمباركة الكنيسة.

لقد ذكر بعض المؤرخين القدامى ممن عاصروا الحروب الصليبية في المشرق، أنه ليست للإفرنج أية فضيلة إنسانية، وأن أعمالهم الحربية خالية من القيم الفروسية، بل إنهم أشبه ما يوصفون بالقراصنة وقطاع الطرق[16].

لكن الشعراء البروفنسيين فضحوا هذه الجرائم في قصائدهم، ولما كانوا يعتقدون أن رجال الدين المسيحي والحب شيئان لا يلتقيان، وظفوا موضوع الغزل في قصائدهم للسخرية من الكنيسة وحروبها الصليبية. فغيوم التاسع دعا المرأة ألا تحب راهبا[17]:

Domna fai gran pechat mortal
Qe no ama cavalier leal ;
Mas s'ama o monge o clergal,
Non a raizo :
Per dreg la deuri' hom cremar

Ab un tezo

وترجمتها:

ستزتكب خطيئة كبيرة وقاتلة
من لا تحب فارسا مخلصا
أما إذا عشقتْ راهبا
فخطؤها لن يغتفر أبدا
ويجب حرق هذه المرأة
على نار من جمر حار

أما الشاعر مركابرو (Marcabrun) فهو يتهجم على الحرب الصليبية الثانية (1147 م – 1149 م)، لأنها تسببت في فراق حبيبين، فيصور لنا ذلك على لسان الفتاة الريفية التي تبكي فراق حبيبها الذي سيق إلى هذه الحرب[18]:

Ab vos s'en vai lo meus amics,
Lo bels e'l gens e'l pros e'l rics,
C'ai m'en reman lo gran destrics,
Lo desiriers soven e'l plors.
Ai mala fos reis Lozoïcs,
Que fai los mans e los prezics,
Per que'l dols m'es el cor entratz.

وترجمتها:

لقد ذهب معكم أيها المسيح
صديقي الجميل الأصيل والمقدام،
أما أنا فبقيت وحدي هنا أبكي
وأقاسي من آلام الشدة والرغبة
واه ! ملعون الملك لويس السابع،
الذي أمر بهذه الحرب القذرة
والتي أسكنتْ قلبي أحزانا كثيرة.

وأما الشاعر برطران دي بورن (Bertram de Born) الذي عُرف بتحمسه للحروب، فنجده يتخلف عن المشاركة في الحملة الصليبية الثالثة (1189 م – 1192 م) لمواجهة صلاح الدين الأيوبي. وقد برر هذا الشاعر موقفه ساخرا بحجة أن جمال سيدته ورشاقتها أفقد عقله وأضعف قلبه، ولهذا السبب تخلف عن المشاركة في الحرب[19].

وفي الفترة نفسها ظهرت في البروفنس طائفة دينية تسمى الكاترية (Catharisme)، تدعو إلى التحرر[20]. وقد جمعت هذه الهرطقة بين عقلانية القديس بولص الدمشقي في القرن الثالث الميلادي، والقديس أوغستين الجزائري في القرن الخامس الميلادي، وبين فلسفة الحب ذات الجذور العربية. وكل هذه الطوائف، من بولصيين وأوغستينيين وكاتريين، وقفت في وجه الكنيسة متهمة إياها باستعمال الخرافات وسيلة للاستبداد والظلم.

أما الكنيسة فقد حاربت البولصيين والأوغستينيين على مر العصور متهمة إياهم بالبدع والهرطقة. لكن أقذر حرب قام بها رجال الكنيسة وأتباعهم في تاريخ المسيحية هي تلك الحرب المسماة "الصليبية الألبيجية" (La croisade albigeoise) التي شنها الإفرنج الشماليون بقيادة الإكليروس على مدينة آلبي (Albi) والمناطق المجاورة لها في جنوب فرنسا. وقد دامت هذه الحرب من سنه (1209 م) إلى غاية سنة (1229 م)، أصر فيها رجال الكنيسة على إبادة كل من له صلة بعقيدة الكاترية أو له علاقة بشعراء الحب الكورتوازي. وبهذه الطريقة قضت الجيوش الصليبية على شعب بأكمله ولم تستثن لا الأطفال ولا الشيوخ. وهكذا استطاعت الكنيسة أن تخمد ثورة الحب وتقدم خدمة جليلة لملوك فرنسا لاحتلال الجنوب.

كانت نهاية الحرب الصليبية الألبيجية في جنوب فرنسا في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي مؤشر بداية انحطاط الشعر الأوكسيتاني مع أهم عناصره: وهي اللغة الأوكسيتانية والحب الكورتوازي، ليفسح المجال للأشعار الأخرى التي اشتهرت بعده كالشعر الإيطالي والفرنسي الشمالي والألماني. لكن الشعر الأوكسيتاني لم يمت بل لا يزال إلى يومنا هذا، ولو بدرجة أقل مما كان عليه في القرون الوسطى.

ولما فشل الإفرنج في الحروب الصليبية المشرقية وطردوا من بلاد الشام وفلسطين، ولوا وجوههم صوب الجنوب، أي بلاد الأندلس وشمال إفريقيا. وبعد أن

استفادوا من عناصر الحضارة العربية الإسلامية في المغرب والمشرق، عظمت قوتهم حتى تمكنوا من استرداد بلاد الأندلس في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي.

ومنذ بداية القرن السادس عشر الميلادي، انقلبت موازين القوى وأصبح التفوق الحضاري والعلمي للإفرنج الذين باشروا بحروب صليبية جديدة، استهدفت سواحل شمال إفريقيا وانتهت باحتلال الجزائر وباقي الدول العربية. ومنذ ذلك الحين وقع العرب والمسلمون تحت الاستعمار الأوربي الذي عمل بكل ما في وسعه على طمس الشخصية الوطنية للعرب وتشويه عقيدتهم حتى لا يسترجعون مرة أخرى قوتهم. أما الفرنسيون، وهم أحفاد الفرنجة، فقد انفردوا عن بقية الدول الاستعمارية الأخرى باستخدامهم أبشع أنواع التعذيب والتقتيل الجماعي في الجزائر أثناء الاحتلال.

غير أن في مطلع الستينيات من هذا القرن، أدرك الأوربيون أن الاحتلال لا ينفع في القضاء على هوية العرب الإسلامية، بل زادهم إصرارا وتعلقا بمقوماتهم. فشرع الأوربيون بواسطة وسائلهم الإعلامية المتطورة على نشر مبادئ المادية وما يسمى بحقوق الإنسان والمساواة بين الرجل والمرأة على الطريقة الغربية، وذلك من أجل تفكيك البنية الاجتماعية عند العرب وانشغالهم بأمور هامشية.

وليس صدفة إذا وجدنا أن البلدان الأوربية والآسيوية والإفريقية التي مر بها الإفرنج وأحفادهم عبر العصور، هي التي شهدت في هذا العصر أبشع الجرائم والإبادات الجماعية الفظيعة، التي لم تعرف الإنسانية مثيلا لها إلا مع الإفرنج.

وفي الأخير، ينبغي أن نقول إنه رغم محاربة الكنيسة لمبادئ الحب المستمدة من الفلسفة العربية الإسلامية والتي رأت فيها مظهرا من مظاهر التحرر، فإن القوانين الأوربية التي تسير العلاقات الاجتماعية، لا تخلو من هذه المبادئ التي تأثر فيها الأوربيون بالعرب المسلمين؛ بل كانت من بين الأسباب التي أدت إلى انتقال السلطة من أيدي رجال الدين المسيحي إلى رجال الدولة. وهذا ما كانت تخشاه الكنيسة في القرون الوسطى.

الهوامش:

1 - Ernest Hœpffner : Les Troubadours, dans leur vie et dans leurs œuvres, Ed. Armand Colin, Paris 1955, p. 9.

2 – Pierre Burney : l'Amour, 2e éd., P.U.F., Paris 1977, p. 8. – Cf. Denis de Rougemont : Les mythes de l'amour, Ed. Gallimard, Paris 1972, p. 20.

3 – Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944 – 1963, 2e P., T. 1, p. 209.

4 – Alfred Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e éd., Paris 1972, p. xix.

5 – Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, Ed. 10/18, Paris 1979, p. 80.

6 – ولد فورتينا بأرض إيطاليا، ولم يحفظ لنا التاريخ شيئا من أشعاره سوى بعض المقطعات ذات الطابع الإكليروسي.

7 – ألف أوفيديوس كتبا في الحب أهمها كتاب "فن الحب" (Ars amatoria).

8 – Ovide : l'Art d'aimer, Paris 1924, L. 1, p. 15 ss.

9 – Stendhal : De l'amour, Ed. G.F., Paris 1966, p. 190.

10 – ليفي بروفنسال: حضارة العرب في الأندلس، ترجمة ذوقان قرقوط، بيروت (د. ت)، ص 95.

11 – Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, p. 44.

12 – Ibid.

13 – Ángel González Palencia : Historia de la España musulmana, 3a ed., Barcelona-Buenos aires 1932, pag. 23.

14 – René Grousset : l'Epopée des Croisades, Ed. Plon, Paris 1939, p. 15 ss.

15– د. زكي النقاش: العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1946، ص 197.

16 – Francesco Gabrieli : Chroniques arabes des Croisades, traduit par Viviana Pâques, Ed. Sindbad, 2e éd., Paris 1986, pp. 99 – 100.

17 – Alfred Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, p. 9.

18 – Pierre Bec : Anthologie des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979, p. 90.

19 – Ernest Hœpffner : op. cit., p. 118.

20 – Denis de Rougemont : l'Amour et l'Occident, p. 88.

التلقي والتّواصل في التراث العربي

عبد القادر عواد
جامعة وهران، الجزائر

لقد اهتمّ العرب بموضوع التلقي والمتلقي بصورة واضحة في أغلب مدوّنات التراث، لا سيّما في الدّرسين النقدي والبلاغي، إذ يمكن مبدئيا الانطلاق من فكرة مركزية في معالجة مثل هذا الموضوع وهي أنّ الوعي النّقدي والأدبي بعملية التلقي وصوره، كان له تجلياته وحضوره في كتابات نقاد وبلاغيي العرب، على الرّغم من بساطة الطرح وغياب رؤية واضحة بإمكانها استيعاب فلسفة نظرية وجمالية مكتملة العناصر والأركان، غير أنّ هذا لا يمنع من اعتبار موضوع التلقي مشكلة توجد حيثما يوجد الأدب، بحيث من الصعب تصوّر انصراف الدراسات العربية بخاصة النقدية عن مفهوم مهمّ مثل التلقي[1]، كما قد يعسر من جانب آخر النظر إلى طبيعة العلاقة المنعقدة بين المتلقي / القارئ والنصّ في التراث على أنها علاقة قائمة على الصدفة أو على هوس مبدع وميله، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب[2].

من هذا المنطلق قد يتهيّأ لنا تصوّر إطار يحدّد السّمات العامّة التي تنتظم موضوع التلقي وأحكامه وجمالياته، وذلك تأسيسا على ضرورة انشغال العرب قديما بمدارسة هذا الموضوع لأنّ اعتناءهم به **(التلقي / الاستقبال)** ظلّ مرتبطا في جملة أحكامهم بقضايا النصّ[3]، ممّا قد يعني بأنّ الدارسين العرب القدامى قد تعاملوا مع النص وضروب الكلام بالتركيز عن وعي بالذي يتلقى هذا النصّ، كون المتلقي أو بالأحرى التلقي من مستلزمات العمليّة الإبداعية[4]، فكان ذلك من أهمّ الدوافع التي دفعتهم إلى الإيمان بمنزلة المتلقي (السّامع على وجه الخصوص) في سائر أحوال تلقيه، حرصا على تقويم النصوص بخاصة منها الشعرية وتصنيفها من حيث السبق وجودتها، ولهذا فإنّ التراث العربي بشكل عام قد حاول وضع المتلقي "في منزلة مهمّة من منازل الأدب وقصده بخطابه قصدا وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه"[5]، وهو ما يجعل المبدع / الشاعر منشغلا في المقام الأول

إلى درجة الهوس باستقطاب هذا المتلقي / السامع وحيازة رضاه، وعيًا منه بأنّ في ردود أفعال المتلقي وخاصة من المتخصّص إقرارا للحقّ في نصابه، وقضاءً للمبدع بالشعرية أو نقيضها[6]، وكأنّ حضورَ المتلقي في عملية تلقي النص المبثوث مكتوبا أو مسموعا، ممّا يؤرّق الشاعرَ صاحبَ النص فيدفعه إلى إجادة صنيعه، مُرغِما إياه في كل الأحوال "على بناء قصيدته بناءً لا يرضي فيه تجربته الشعرية بقدر ما يرضي السّامع، ويستدرجه إلى غرضه الأساسي، فهو يبكي ويستبكي الأحبة، ويتغزل ويصف الرحلة ومشاقّها، ثمّ يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في كلّ ذلك يتسلل من غرض إلى غرض برفق (حسن التخلص) كي لا يثير حفيظة ذلك السامع الماثل في خلده، كسلطة رقيبة، لا تسمح له بالروغان"[7]، وهو ما يسوقه ابن قتيبة (ت 322 هـ) في إشارته إلى تلك الأهمية التي يوليها مقصّد القصيد للمتلقي في أثناء بناء القصيدة بالحرص على استمالته واسترعاء انتباهه حين يقول "قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصّد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثمّ وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماء إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عتب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسّماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل"[8]، فالعلاقة هاهنا بين الشاعر والسامع جدّ وثيقة لا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر، بل إنّ للسامع / المتلقي دورا فعالا في قراءة النص المعروض عليه وتحري معانيه وأسراره، إذ نلفي في هذا الصدد قولا يشدّد على مشاركة السامع في فكّ شفرات الدلالات والغوص في لجة الأصداف "وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكرفي تحصيله، فهل تشكّ في أنّ الشاعر الذي أدّاه إليك، ونشر بزّه لديك قد تحمّل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه

حتّى غاص، لم ينل المطلوب حتى كابد من الامتناع والاعتياص"[9]، بل إنّ فعل التلقي أشدّ ارتباطا بالشعر شفاهيا وسماعا، بحيث إنّ السّامع بوصفه مصطلحا شاملا فقد تنضوي تحته مختلف أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية[10]، وذلك كون الشعر في الثقافية العربية ظلَّ كالقرآن الكريم يعتمد على التلقي الشفاهي، فهو يُغنّى – الشّعر– ويُنشد أي يحتاج إلى متلقٍّ شفاهيّ وهونوع من التلقي الذي "يقوم على اللّمحة السّريعة الدالة، والقدرة على إثارة الانتباه والإعجاب، والتعامل السّريع مع مجرى النص"[11].

كما يمكننا أن نلفي في السّياق عينِه حديثَ أحد النقاد القدامى عن موضوع اعتناء الشاعر (مقصّد القصيد) بصنيعه (بناء القصيدة)، لأنه يعلم يقينا أنّ هناك قارئا ذا خبرة ودراية يترصّد له (القارئ الضمني) إذ "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتها بلون ولا لمس. ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهجرجها وزائفها وستوقها ومفرغها... فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"[12].

فصناعة الشعر على وجه الخصوص فعلٌ يمارسه أهل الاختصاص من الشعراء الواعين بعملية النظم وتشكيل القوافي وتأليف المعاني، استرضاءً للمتلقي (القارئ أو السامع) بالدرجة الأولى لأنّ بيده الأمر في استحسان القصيد أو استهجانه "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَض المعنى الذي يريد بناءَ الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرويه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه... ثمّ يتأمّل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده... ويبدّل بكلّ لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية... ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوف وشيَه بأحسن التفويت ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان... والشعرُ على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك

الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها في اختيار الناس إيّاها كمواقع الصّور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها"[13].

وهذا قد يعني في أبسط إيحاءاته بأنّ كتابة النص مرتبطة في ذهن منشئه بمَن يتلقاه مدوّنا أو مسموعا، لا سيّما سماعا، بحيث إنّ السّمع يعدّ من أهمّ وأنسب قنوات التلقي في إيصال النصوص (الشعرية)، لأنّ السامع يستقبل ما يرضيه وما يغضبه، ولا اختيار له في ذلك[14]، ولذلك فالشّعر أو الكلام الممتع الذي يروق مستقبله ويبهجه، ويلهج به لسانه هو ذاك الذي "لذّ سماعه، وخفّ محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلي في فم سامعه"[15].

هذا، ولأحد النقاد العرب رأيُه الطريف في ربط أفضل الكلام (الشعر) بتلقيه سمعًا وذهنا حيث يقول "ثمّ خير كلام العرب وأشرفه عندها هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب وتجذل به النفوس وتصغي إليه الأسماع وتشحذ به الأذهان وتحفظ به الآثار وتتقيّد به الأخبار "[16].

وكأنّ هذا الكلام هو بمثابة تخصيص المتلقي بمنزلة ذات أهمية بارزة، إذ تشترك مجموعة حواس (الأذن، القلب، الذهن، الوجدان) في استقبال النص الشعري وتذوّقه ومن ثمّة إصدار رأي أو حكم فيه.

كما يمكن أن نقع في المفصل ذاته على عرض مثير ودقيق لحضور عنصر التلقي الذي ينهض على شرط الإصغاء والسماع وعناصر أخرى تسهم في عملية توجيه الفعل الإبداعي واستمالة المتلقي، وذلك في مثل قول أحدهم "والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"[17]، وفي قوله أيضا "وإنّما الكلام أصوات محلها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكلام، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب وتقف من التمام بكل طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الحلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب"[18].

فالمتلقي أو السامع خصوصا – على هذا الأساس – يغدو ذا سلطة نقدية معتبرة، بوصفه متلقيا حصيفا ناقدا يحوز على علم الشعر وكذا قدرته على تلقيه والحكم عليه، ممّا يستوجب مراعاة الشاعر (الناص) لأحوال المتلقي ومقاماته

والأخذ بأسباب إثارته والتأثير فيه، وهو ما يذهب إليه ابن رشيق (ت 463 هـ) في وجوب تخصيص العناية بمن يخاطب من الناس، فيكون حينذاك لزاما على الشاعر أن تنحصر غايته في "معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سرّ صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا"[19]، ويضيف قائلا في موضع آخر متحدّثا عن ضرورة التفات المبدع / الشاعر إلى رغبات وأحوال المتلقين وأمزجتهم "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره"[20]، وهو ما قد يدلّ على أنّ الناقد العربي قديما قد تفطن إلى الأهمية التي تنطوي عليها مراعاة الأحوال النفسية والمزاجية للمتلقي كونها ذات وطأة فاعلة وفعّالة في تحقيق درجة الاستمتاع بالنص وإصدار الأحكام عليه، وكأنّ هذا بمثابة صورة من صور استحضار المتلقي (المتخيل) أثناء الفعل الإبداعي، فالوجود "القبلي للمتلقي المتخيل ومحاولة تخمين ردّة فعله، عنصران هامان من عناصر عملية الإبداع نفسها"[21].

إذًا فالحضورُ الحتمي والقبلي للمتلقي كيفما كان شأنه ومقامه ووضعُه، ظلّ هاجسا مؤرّقا للمبدع والناقد معا في التراث العربي، جعلهما ينصرفان إلى ضرورة الامتثال لمنازل المخاطبين والسامعين وأقدارهم الاجتماعية في النص إذ من المستوجب "الملاءمة بين المعنى والمستمعين، فلكلّ طبقة كلام ولكل حالة مقام"[22]، وعليه يقوم رأي أحد النقاد والأدباء القدامى في ألا "يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السّوقة، ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[23]، أو في مثل قول غيره الذي ينظر إلى المتلقي على أنه متعدّد ومختلف الأشكال والمراتب والطبقات، قد يكون من الخاصة والقادة والملوك، كما يكون من العامّة والسّوقة، ممّا يقتضي من الشاعر مخاطبة كل صنف بصفاته إذ "يحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعدّ لكل معنى ما يليق به، وكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه"[24]، أو في قوله كذلك مؤكّدا

مسألة اختيار الشاعر كلامه وألفاظه ومن يخاطب "وكذلك الشاعر إذا أسّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة"[25]، وهو ما يزكيه قول آخر في ضرورة مراعاة الناصّ / المتكلّم أصناف وأنماط المخاطبين (المتلقين) حسب مستوياتهم ومستويات كلامهم، فكما لا ينبغي "أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإنّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السّوقي رطانة السّوقي، وكلام الناس في طبقات، كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات"[26].

تأسيسا على هذه الرابطة القائمة بين المبدع (كيفما كان) ومتلقي نصّه والذي ركّزنا فيما سبق على صنف السامع منه نظرا لأهميته الخاصّة في التفاعل مع الإبداع العربي القديم ممثلا في فنّ الشعر، فإننا آثرنا أن نقف على جانب آخر من فعل التلقي، وهو التواصل (الاتصال) الذي يمثل وجها موحيا ومؤثرا إزاءَ استقبال النص، بحكم أنّ عملية التلقي لا تقوم إلا بمشاركة طرفين أو أكثر، يمثل أحدَهما في نظرية الاتصال الحديثة "المرسل" وهو الباث الذي ينشئ النص والآخر "المرسَل إليه" أي قارئه أو مستقبله (lecteur, récepteur, destinateur) الذي تَتحدّد وَفقه وجهة النص المقروء إبلاغيا أو جماليا والذي يناط به غالبا تفعيل النص[27]، وعليه فإنّ التلقي لدى بعض الباحثين هو الإطار الموسّع الذي يستند إليه "الاتصال" والذي يشار إليه كثيرا في سياقه – التلقي–، وهما يلتقيان في أكثر ممّا تعنيه الاستجابة أو التأثير[28]، بل إنّ نظرية التلقي في عمومها قد تبلغ مداها في نظرية أعمّ هي الاتصال، كما يمكن أن تصنّف عن طريقها[29]، بخاصة وأنّ الوظيفة الرّئيسَة للغة هي الاتّصال ومن ثَمَّ التواصل، وهو ما يجعل المتلقي في وضع المسيطر والطرف الفاعل في تفجير النص وإعادة بنائه، ولعلّ قراءة النص في الفكر المعاصر لم تغد مجرّد وسيلة مادية للاتصال بل باتت هي التي تحدّد كيفيته[30].

قد يُطرح من هنا سؤالُ التواصل في التراث العربي من خلال مقولة التلقي في ارتباط بعضهما ببعض، ولعلّ من الصّور الجلية التي يمكن الانطلاق منها في تعليل هذه الوشيجة، تلك الوقفة التي ذُكرت في التراث بين الشاعر أبي تمام وبين

أحد (المتلقين) الذي عتب على الشاعر عدم نظمه شعرا واضح المعاني والألفاظ، وهو ما لم يستسغه الشاعرولم يستمرئه، ويُروى الموقف في إحدى الروايات باختلاف اللفظ كما يلي "أنّ رجلا – وهو أبو سعيد الضرير– قال للطائي في مجلس حفل، وأراد تبكيته لما أنشد: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له: وأنت – يا أبا سعيد – لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟ فأفحمه" أو "ففضحه"[31]، وكأنّ غاية العلاقة بين المبدع / الشاعر هي غاية إفهامية وما يتطلبه ذلك من وضوح المعاني وتقريبها والإبانة عن خفاياها، إلى الدرجة التي يبلغ فيها إفهام العامة معاني الخاصة[32].

لعلّ الصّلة المنعقدة بين الفعلين (التلقي والتواصل) يمكن استنباطها بشكلٍ ما انطلاقا من الدلالات المعجمية لمفردة "التلقي" في اللغة العربية، إذ التلقي لغة هو الاستقبال (Réception) – وتسمّى النظرية التي تختصّ بفعل القراءة بنظرية التلقي أو نظرية الاستقبال–، وقد جاء في بعض متون المعاجم أنّ الفعل تلقى يعني استقبل "تلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا آخر أي يستقبله"[33]، وفي موضع آخر "تلقاه أي استقبله"[34]، أوفي تعريف آخر "تلقاه استقبله"[35]، ولعلّ الاستعمال القرآني للفظة التلقي له أيضا إيحاءاته وإشاراته إلى عملية الاستقبال ومن ثمَّ التواصل ذهنيا ونفسيا مع ما يُتلقى، كما في قوله تعالى "فتلقى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه"[36]، وكذا في قوله تعالى "وإنّك لتلقّى القرآن من لدن حكيم عليم"[37]، أو في قوله جلّ جلاله "إذ تُلقّونه بألسنتكم"[38].

إذن قد يتجلى على هذا الأساس أنّ دلالة التلقي تتقاطع مع الاستقبال، وبالتالي تتقاطع مع دلالة التواصل (الاتصال)، ولعلّ مجال البلاغة العربية من أهمّ الفضاءات التي تجلت فيها الوظيفة الاتصالية، وكأنّ بين البلاغة والاتصال قدرا مشتركا بحيث يمكن اعتبار البنية البلاغية دعامةً من دعائم نظرية الاتصال المعاصرة وخلاصتها، أو يمكن النظر إليها على أنّها مرادفة لها أوإحدى طرائقها[39].

وللمتكلّم في الفكر البلاغي أو (المرسل) سيطرته الطاغية على النص، والذي يتواصل مع مستقبله حيث يتمّ التركيز على مهمة "الإفهام" التي يضطلع بها المتكلم "الباث" ومهمة "الفهم" التي يقوم بها السّامع "المتلقي"[40]، وإنّ الدارسين العرب القدامى (لا سيّما البلاغيين) لم يتركوا معنى يتّصل بمهمّة المتكلم في إفهام

السامع إلا نبّهوا إليه، ولم يغفلوا عن شيء يتصل بمهمة المتلقي في فهم ما يُلقى إليه وقد أشاروا إليه وأفاضوا الحديثَ فيه، فتحدّثوا "عن الإفهام الذي يغني عن الإعادة كما تحدثوا عن البيان الذي يغني المتكلم عن الحركة والإشارة"[41]، وهو ما يمكن التعبير عنه في ظلّ العلاقة بين البلاغة والتلقي والتواصل بنظرية البيان البلاغية التي تهتمّ أكثر بعنصرَي التبليغ والتوصيل، كما تهتمّ بوظيفة التلقي من خلال طرفين رئيسين وهما (المتكلم والسامع)، فضلا عن توفر شرطين ضرورين في تحقيق البيان وهما (الفهم والإفهام)، ولعلّ خير من مثّل كلَّ هذا أحسن تمثيل وأفرد له عناية خاصة، شيخ الأدباء الجاحظ (ت 255 هـ)، حيث نلفيه يقول مثلا في هذا الصدد "والبيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[42]، ويقول في محل آخر ملتمسا مواطن الفصاحة والبلاغة والبيان، فيحدّد صفات وشرائط ينبغي على المتكلم أن يلتزم بها ويسير وفقها، كي يدركَ درجة البليغ ويوصلَ ما يشاء إلى أذن السامع بحلاوة وجمال "لا خير في المتكلم إذا كان كلامه لمن شهده دون نفسه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلف، وقال بعضهم – وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوّناه – لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[43]، ويقول في الغرض ذاته "وما يعتري المتكلم من الفتنة بحسن ما يقول، وما يعرض للسامع من الافتتان بما يسمع، والذي يورث الاقتدار من التهكم والتسلط، والذي يمكّن الحاذق والمطبوع من التمويه للمعاني، والخلابة وحسن المنطق، فقال في بعض مواعظه: أنذركم حسن الألفاظ، وحلاوة مخارج الكلام، فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلا متعشّقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أمْلا"[44].

من اللائح أنّ الجاحظ يُولي اهتماما محوريا بما يحقق نظرية البلاغة والبيان، ومن ثَمَّ ما تتضمّنه تلك الصّياغة من أبعاد التلقي والتواصل، حين نلفيه يكاد يفرد كتابه "البيان والتبيين" لهذا الشأن، ولعلّ من أفضل ما يمكن الاستشهاد به

حين يخاطب المتكلم ويوصيه بتحرّي مجموعة قواعد أسلوبية يراعي فيها الحال والمقام واضعا مختلف أشكال المتلقين نصب عينيه، إذا كان ينشد البلاغة وتبليغ المقاصد وذلك في قوله "فكن في ثلاث منازل؛ فإنّ أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن تبلغ وبيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ المتوسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"[45].

وهكذا يمكن أن نتبيّن صورةَ انشغال العديد من الأدباء والنقاد والبلاغيين العرب القدامى – منهم من ذكرنا ومنهم من لم يسمح المقام بالوقوف عندهم جميعا أمثال: حازم القرطاجني (ت 684 هـ) في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وأبو الحسن علي الآمدي (ت 370 هـ) في كتابه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، وضياء الدين بن الأثير (ت 622 هـ) في كتابه (المثل السائر)، وأبو حيّان التوحيدي (نحو 400 هـ) في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) وغيرهم – بصياغة النص (الرسالة)، وبمنشئ النص (المتكلم، الخطيب) أي المرسل، وبمتلقّي هذا النص أو مستقبله (السامع)، فضلا عن اهتمامهم بأوصاف وأبعاد التخاطب الذي يشترط فيه بالضرورة توفّر أكثر من طرف، ممّا يحقق بنية منسجمة تتفاعل ضمنها هذه الأطراف وفق عمل مشترك يؤدّي فيه المتلقي دورا فعّالا ورئيسا، حيث يفكك رموز النص ويستنبط معانيه بل يكمّلها ويثريها ويملأ الفراغات، ومن ثمّة يحدث التفاعل والتكامل والمشاركة في إعادة تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة وصياغة البعد الجمالي للنص.

الهوامش:

1 – ينظر، د. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، بيروت 1999، ص 10.

2 – شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، بيت الحكمة، تونس

1993، ص 13.
3 – ينظر، د. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 80.
4 – رشيد يحياوي: التلقي في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، ع 19، مج 5، النادي الأدبي، جدة 1996، ص 247.
5 – د. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 91.
6 – الحسين آيت مبارك: صورة المتلقي في التراث النقدي، مجلة جذور، ع 15، مج 8، النادي الأدبي، جدة 2003، ص 363.
7 – د. حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 19.
8 – ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، حققه وضبطه د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت 1981، ج 1، ص 74 – 75.
9 – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 123.
10 – ينظر، بشرى موسى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط. 1، 2001، ص 59.
11 – محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 112.
12 – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، ص 5.
13 – محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، (د. ت)، ص 2 – 3.
14 – ينظر، د. محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط. 1، مصر 1996، ص 118.
15 – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط. 1، بيروت 1988، ج 1، ص 257.
16 – عبد الكريم النهشلي القيرواني: الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق د. منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1978، ص 11.
17 – القاضي الجرجاني (أبو الحسن علي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، (د. ت)، ص 48.
18 – المصدر نفسه، ص 412.
19 – ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 364 – 365.
20 – المصدر نفسه، ج 1، ص 395.
21 – د. فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، مج 23، ع 1–2، الكويت 1994، ص 366.

22 – د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان 1986، ص 67.
23 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ج 1، ص 92.
24 – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 2.
25 – نفسه.
26 – الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 46.
27 – ينظر، أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1996، ص 61.
28 – د. نسيمة الغيث: البؤرة... ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء، القاهرة 2000، ص 27.
29 – د. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مؤسسة اليمامة، الرياض 1996، ص 109.
30 – د. نسيمة الغيث: البؤرة... ودوائر الاتصال، ص 31.
31 – ابن رشيق القيرواني: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بويحي، المطبعة الرسمية ، تونس 1972، ص 257، وينظر أيضا كتابه: العمدة، ج 1، ص 42.
32 – ينظر، الحسين آيت مبارك: صورة المتلقي في التراث النقدي، ص 364.
33 – جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط. 1، بيروت، ج 15، ص 253.
34 – محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق محمود خاطر، مكتبة لبنان، بيروت، ج 1، ص 612، ينظر أيضا، الجوهري: الصحاح في اللغة، ج 2، ص 147.
35 – محمد بن عبد الرزاق الزبيدي: تاج العروس، تحقيق مصطفى حجازي، دار إحياء التراث العربي، ج 1، ص 8587.
36 – سورة البقرة، الآية 37.
37 – سورة النمل، الآية 6.
38 – سورة النور، الآية 15.
39 – ينظر، نسيمة الغيث: البؤرة... ودوائر الاتصال، ص 22.
40 – د. محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 132.
41 – نفسه.
42 – الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص 23.
43 – المصدر نفسه، ج 1، ص 115.
44 – المصدر نفسه، ج 1، ص 76.
45 – المصدر نفسه، ج 1، ص 136.

ظاهرة الإعراب وأهميتها في اللغة العربية

خالد بلمصابيح
جامعة تيارت، الجزائر

توشحت لغة القرآن الكريم بسمات كثيرة منها ظاهرة الإعراب التي انفردت اللغة العربية بدوامها فيها، فقد أكّد الباحثون أن لغات سامية عرفت هذه الظاهرة ولكنها فقدتها مع مرور الزمن ولم تحتفظ أكثر اللغات السامية بالنهايات الإعرابية[1]. أما العربية فقد احتفظت بها ميزة عبر الزمن[2].

قال بروكلمان: "وقد ظل إعراب الاسم الموروث من قديم الزمان في اللغة البابلية القديمة كاملا، غير أنه ضاع بالتدريج شيئا فشيئا منذ وقت مبكر، كما حدث ذلك في كل اللغات السامية الحدية، أما اللغة العربية – بحكم انعزالها في الجزيرة العربية – فظلت تحافظ على صيغتها القديمة وظواهرها اللغوية بما في ذلك الحركات الإعرابية"[3].

وقد أولى العرب الأوائل أهمية بالغة للغتهم فأصبح حكم تعلم الإعراب من الواجبات الشرعية، لأنه من أهم الوسائل لفهم النصوص الشرعية، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب، قال ابن السراج الشنتيريني: "إن الواجب على من عرف أنه مخاطب بالتنزيل، مأمور بفهم كلام الرسول صلى الله عليه وسلم غير معذور بالجهل بمعناهما، غير مسامح في ترك مقتضاهما، أن يتقدم فيتعلم اللسان الذي أنزل به القرآن، حتى يفهم كتاب الله، وحديث رسول الله، إذ لا سبيل إلى فهمها دون معرفة الإعراب، وتمييز الخطأ من الصواب، لأن الإعراب إنما وضع للفرق بين المعاني... فلو ذهب الإعراب لاختلطت المعاني، ولم يتميز بعضها من بعض، وتعذر على المخاطب فهم ما أريد منه، فوجب لذلك تعليم هذا العلم، إذ هو أوكد أسباب الفهم، فاعرف ذلك ولا تحد عنه، فإنه علم السلف الذين استنبطوا به الأحكام وعرفوا به الحلال والحرام"[4].

ومما يدل على أهمية وحيوية ظاهرة الإعراب في اللغة العربية هو أن عنصر الإعراب كما امتد إلى بيان كثير من أحكام الشريعة الفرعية امتد إلى علوم أخرى كعلم التفسير والقراءات والحديث والوقف والابتداء والبلاغة والدلالة

والأصوات.

نحاول في هذه الدراسة أن نبين أهمية هذه الظاهرة والتي نعلم أنها قد كتب فيها الكثير من الكتب والرسائل والأبحاث. ولكننا أردنا الإسهام ببيان وجه آخر يمكن الاستدلال به على أهمية الإعراب وضرورته للغة من خلال أحكامه وقواعده وأهدافه.

أ) تعريف الإعراب:

أولا: تعريفه لغة

الإعراب: مصدر أعرب يعرب، والفعل (أَعْرَبَ) في جميع تقلباته التركيبية يعطي معنى: أوضح وأفصح وأبان، ومثله الفعل (عَرَّبَ) بتشديد الراء الذي مصدره التعريب.

قال الأزهري: (الإعراب والتعريب معناهما واحد وهو الإبانة)[5] وهما من الثلاثي عرب.

ومهما تعددت المعاني التي تؤديهما كلمتا – الإعراب والتعريب – فإننا نجد مآل تلك المعاني إلى المعنى الأساسي وهو الإبانة والإفصاح.

1 – جاء عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: (الثيب تعرب عن نفسها)[6] أي تفصح وتبين.

2 – فقد جاء في اللسان: (أعرب عنه لسانه، وعَرَّبَ أبان وأفصح)[7].

3 – يقال (عرب منطقه) أي هذبه[8] و(أعرب كلامه) إذ لم يلحن فيه[9].

4 – ورد لفظ الإعراب لمعرفة أصالة الفرس العربية، يقال: (رجل معربٌ) إذا كان معه فرس عربي، (وفرس معرب) خلصت عربيته و(أعرب الرجل) ملك خيلا عراباً. قال الجعدي:

ويصهل في مثل جوف الطوي   صـــــهيلاً تبـــين للمعـــــرب

أي: إذا سمع من له خيل عراب صهيل هذا الفرس عرف أنه عربي[10].

5 – قطع سعف النخل، وهو التشذيب، أي التهذيب لجذع النخل[11].

6 – إظهار ما في الداخل من الحب يقال: امرأة عربة وعروب: وهي المتحببة إلى زوجها المظهرة له ذلك ومن هنا يقال للرجل المتزوج مثل هذه المرأة: أعرب الرجل[12].

7 – يأتي الإعراب والتعريب بمعنى الرد عن القبيح:

يقال: عرب عليه: قبح عليه كلامه. والإعراب: ردك الرجل عن القبيح[13].
8 – عربت معدته: فسدت، يقال ذلك لمن أتخم ففسدت معدته مما يحمل عليها[14]
وبلطف الصنعة يمكن رد هذه التعاريف إلى معنى واحد وهو المعنى الأساسي لمادة (ع ر ب) الذي هو الظهور والإبانة.

فالمرأة الثيب تبين وتظهر ما في داخلها من الموافقة أو عدمها، ولأن الفصيح في كلامه يظهر ويبين ما يريد على الوجه الأتم والأكمل، ولأن الذي يهذب كلامه ولا يلحن فيه يكون مبينا مظهرا لمنطقه العربي الأصيل، لأن معرفة أصالة الفرس تبين وتظهر عدم هجنته، ولأن التشذيب وقطع السعف إبانة وإظهار لجذع النخلة بعد أن كان مغطى به. والمرأة العروب هي التي أبانت وأظهرت ما في داخلها من حب وتودد لزوجها، وتعريب الكلام على الرجل: إظهار وبيان لفساده، الأمر الذي يقتضي رده عن ذلك، وفساد المعدة إظهار لما أصابها من إثقال بسبب التخمة من الطعام. لذلك كان أرجع ما قيل في تسمية العرب بهذا الاسم: إعراب لسانهم أي: إيضاحه وبيانه[15].

ثانيا: تعريفه اصطلاحا

وضع النحاة القدامى للإعراب تعاريف عديدة، فبعضهم عرّف – الإعراب – وبعضهم عرف – المعرب –، وعلماء النحو المعاصرون وضعوا تعاريف للإعراب أيضاً ولا أريد هنا سرد التعاريف كلها، وإنما سأختار ذكر ما بدا لي أكثر انضباطا على هذه الظاهرة مما قاله القدامى والمعاصرون:

1 – قال ابن هشام: الإعراب "أثر ظاهر أو مقدر يجلبه العامل في آخر الاسم المتمكن والفعل المضارع"[16]. وأضاف محققو كتابه – شذور الذهب – بعد قوله: "الفعل المضارع" قولهم: "الذي لم يتصل به نون التوكيد ولا نون النسوة"[17].

2 – عرفه ابن عصفور: بأنه "تغير آخر الكلمة لعامل يدخل عليها في الكلام الذي بنى فيه لفظا أو تقديرا عن الهيئة التي كان عليها قبل دخول العامل إلى هيئة أخرى"[18].

3 – تعريف الأستاذ عباس حسن: "هو تغير العلامة التي في آخر اللفظ بسبب تغير العوامل الداخلة عليه وما يقتضيه كل عامل"[19].

4 – عرفه الشيخ مصطفى الغلاييني بقوله: "أثر يحدثه العامل في آخر الكلمة فيكون آخرها مرفوعاً أو منصوبا أو مجرورا أو مجزوما، حسب ما يقتضيه ذلك

العامل"[20]، وهناك تعريفات للإعراب قديمة وحديثة كثيرة.

ب) نشأة الإعراب:

حين نتحدث عن نشأة الإعراب ينبغي أن يكون الكلام في أمرين:

الأمر الأول: وجوده عمليا.

الأمر الثاني: وضع أصوله وأحكامه.

1 - وجوده عمليا في كلام العرب:

مما هو غير خاف على أحد أن الإعراب كان موجودا لدى العرب في لغتهم بشكل عملي فعلي، إذ كانوا ينطقون بالإعراب بمقتضى سليقتهم "فالحركة الإعرابية في اللغة العربية ظاهرة موجودة على أواخر كلماتها في تراكيبها، وفي أقدم النصوص العربية المعروفة، وكان لهذه الحركات معان في نفس العربي المتحدث بالعربية على سجيته وطبيعته"[21].

وقد مر في تعريف الإعراب أنه وسيلة الإبانة والإيضاح عما في داخل النفس، والعرب أهل بيان، فكان من الطبيعي أن يصاحب الإعراب لغتهم، حتى أنه "يكاد معظم المهتمين باللغة العربية وفقهها يجمعون على أن الإعراب سمة واضحة من سماتها"[22].

فلغة العرب تتألف من ألفاظ، والعرب لم تشأ أن تجعل ألفاظها مغلقة غير مفهومة، فإن "الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وإن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها"[23].

لم ترد أيضا أن تجعل لغتها جامدة، بل أرادت لها أن تكون حيوية لها قابلية التصرف في الكلام من قديم وتأخير ونحوهما بحسب ما يقتضيه المقام، فجعلت الحركات الإعرابية على آخر الكلام دليلا على الإعراب الذي يفصح عما تريد.

والدليل على أن كلام العرب ورد معربا ما يأتي:

1 - أقوى الأدلة أن القرآن الكريم الذي ورد على أفصح اللغات العربية وأبلغها قد وردنا معربا ووصف بأنه عربي، ولا يختلف في ذلك اثنان، ومن أنكر هذا فإنه ينكر واقعا ملموسا.

2 - الحديث النبوي الشريف الذي ورد عن أفصح بشر نطق بالضاد صلى الله عليه وسلم جاءنا معربا أيضا.

3 - الشعر الفصيح الذي يحتج به وصلنا معربا أيضا، وإن "وجود الإقواء في

القافية لأكبر دليل على أن العرب كانت تستعمل حركات الإعراب للدلالة على المعاني المختلفة، فكانوا لحرصهم على المعنى الذي يريدونه يثبتون الحركة الدالة عليه وإن خالفت حركة الروي لسائر أبيات القصيدة ولو لم يكن الأمر كذلك لم ضحوا بالموسيقى التي تنتج من وحدة الحركة في كل الأبيات"[24].

4 – إنما سميت – العربية – بهذا اللفظ؛ لأنه – كما سبق في التعريف اللغوي – مرتبط بجذره (ع ر ب) الذي تعود كل التقلبات المشتقة منه إلى معنى الإبانة والإفصاح والإيضاح، والإعراب هو الذي يحقق ذلك، قال ابن يعيش: "وهو مشتق من لفظ القرب وذلك لما يعزي إليهم من الفصاحة، يقال: أعرب وتعرب: إذا تخلق بخلق العرب في البيان والفصاحة، كما يقال: تمعدد إذا تكلم بكلام معدّ"[25].

إذن فلا مناص من القول بأن الإعراب "ظاهرة موجودة في العربية منذ أقدم العصور المعروفة، حافظت عليها لأنها تمثل أداة طيعة تساعد المتكلم ليتسع في كلامه معبرا عما في نفسه من معان"[26].

2 – قواعد الإعراب وأحكامه:

أطلق لفظ الإعراب بدئ الأمر على النحو، وهو بذا المعنى يكون أول علم نشأ من علوم العربية التي وضعت لها القواعد والأحكام. ويكون التعبير – حينئذ – مجازيا بإطلاق الجزء وإرادة الكل، لأن الإعراب كما بدا مؤخرا جزء من النحو، ويبدو أنهم سموه بذلك لأن هذه الظاهرة أجلى الظواهر النحوية وأبرزها.

وحين يتحدث أهل اللغة عن بدء وضع النحو وأسبابه يطلقون عليه هذا الاسم، قال أبو الطيب اللغوي: "واعلم أن أول ما اختل من كلام العرب فأحوج إلى تعلم الإعراب"[27].

وقد قام الإجماع على أن نشأة النحو لدى العرب كانت وليدة الحاجة الماسة إليه، وتمكن تلك الحاجة في:

1 – اللحن الذي بدأ على ألسنة أبناء العرب حين اختلطوا بغيرهم واختلط غيرهم بهم ممن هم من غير العرب، ولذلك اللحن أحداث ووقائع تحدث عنها المؤرخون للنحو.

2 – الحفاظ على سلامة النطق في تلاوة أوثق مصدر اللغة العربية، وهو القرآن الكريم، والوصول إلى معرفة استنباط الأحكام منه، ومن أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي هو أفصح من نطق بالعربية من البشر.

3 – هناك وجه آخر للحاجة – نراه ضروريا – وهو أن وجود النحو لضبط اللسان ظاهرة حضارية كبقية الظواهر التي يكون وجودها ملحاً حضاريا، فكان من متممات الظواهر الحضارية للمجتمع العربي أن تنشا فيه القواعد النحوية حتى يبقى عود العربية صلبا لا يناله خرم ولا انفصام، فكان النحو "العلم الذي اعتبر عوضا عن السليقة الذاهبة، ومنهجاً للنطق الصحيح والتعبير الصحيح"[28].

تم بعد هذا العموم الذي استعمل في مصطلح "الإعراب" للدلالة على النحو كله خصص لدى النحاة للدلالة على تغيير آخر الكلمة بسبب اختلاف العوامل الداخلة عليها. والتناسب قائم بين ذلك العموم وهذا الخصوص لأنا نرى الموضوعات النحوية كلها تصب في معنى الإعراب، فالهدف من تلك الموضوعات بناء التركيب النحوي الهادف إلى إيضاح المعنى من خلال الحركة إلى يحملها آخر التركيب.

ولقد أسهم كثير من أعلام العربية في وضع القواعد والأحكام النحوية من خلال استقرائهم للغات القبائل العربية المتناثرة على أرض جزيرة العرب، فكان لعبد الله بن أبي اسحق الحضرمي، وسيبويه والكسائي، والفراء اليد الطولي في تأسيس هذا العلم وضبطه بضوابط تحكي السليقة العربية الخالصة التي كان عليها العرب من قبل، ولكن اللبنة الأولى بهذا الاتجاه كانت من وضع أبي الأسود الدؤلي بتوجيه وإرشاد ومتابعة من الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

ج) أهداف الإعراب:

الأهداف التي يحققها الإعراب للعربية وللمتكلمين بها جمة، أبرزها وأهمها ما يأتي:

1 – يعطي المتكلم حرية التصرف في البناء التركيبي للجملة، ويمنحه سعة في التقديم والتأخير حيث اقتضى المقام البلاغي ذلك مع احتفاظ كل كلمة من ذلك البناء بمعناها الذي تؤديه، ولا يكفي في ذلك رتبة الكلمة ما لم تمنح الحركة الإعرابية التي تضفي عليها المعنى، قال ابن يعيش: "ولو اقتصر في البيان على حفظ المرتبة فيعلم الفاعل بتقديمه والمفعول بتأخيره لضاق المذهب، ولم يوجد من الاتساع بالتقديم والتأخير ما يوجد بوجود الإعراب، ألا ترى أنك تقول: ضرب زيد عمراً وأكرم أخاك أبوك، فيعلم الفاعل برفعه والمفعول بنصبه سواء تقدم أو تأخر"[29].

وهذا الأمر منح العربية مزية امتلكت من خلالها ثروة هائلة من التعابير تفي بحاجة كل متحدث بها، وحظيت بتجربة حضارية منحتها "قدرات خفية على العطاء وعلى الإيحاء وعلى تنوع التعبير"[30].

2 – إن الإعراب يعين على التعبير عن الأغراض والرغبات التي تكون سابقة عليه، ومعلوم أن تلك الرغبات والأغراض تتفاوت وتتنوع، والذي يفصح عنها هو التنوع في التعبير والتركيب، ورائد ذلك هو الإعراب الذي "يوقف على أغراض المتكلمين"[31]. و"يكون هو المستخرج لها"[32]. قال الأستاذ أحمد حاطوم: "إن كون الإعراب – كما عرفناه – تعبيراً لفظياً محسوسا عن المعاني النحوية التركيبية للكلام المعرب، إنما يعني قلبيا أن للإعراب دوراً ما في أداء المعنى وفهمه، أي في وظيفة التفاهم، لأن المعاني جزء أساسي من المعنى العام للكلام"[33].

3 – يحرك الطاقة الكبرى التي تحويها اللغة العربية، ويزيل اللبس الذي قد يحصل من خلال التصرف في بناء الجملة العربية، ولولا الإعراب لآل الأمر "إلى اللبس في الكلام أو جمود العربية في تراكيبها، وقتل الطاقة الكامنة فيها... ولعل أسلوب التقديم والتأخير في العربية أصدق دليل على أهمية الإعراب الذي لولاه لأصبحت اللغة جامدة، ولفقدت حريتها في التعبير وقدرتها على التفنن في القول"[34].

وقد جعله ابن قتيبة وغيره من أهل العلم "فارقا في بعض الأحوال بين الكلامين المتكافئين والمعنيين المختلفين كالفاعل والمفعول، لا يفرق بينهما إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكل واحد منهما إلا بالإعراب"[35].

4 – إنه دليل الفطرة الكلامية التي كان العرب يتمتعون بها قبل اختبال الألسن والالتزام به يقرب الملتزم من تلك الفطرة التي تضفي الرونق والجمال على التعبير، لأن العرب قد التزمت بهذه "الظاهرة اللغوية، وتكلموا بسليقتهم طبقاً لها ثم جاء علماء العربية فقعدوا هذه الظاهرة ووضعوا لها المصطلحات والقوانين العامة، وبينوا ما ينطبق عليها، وما يشذ عنها، وبسبب ذلك وعلته"[36].

قال العقاد: إنه "آية السليقة الغنية في التراكيب العربية المفيدة"[37].

5 – إنه وسيلة التفكير لأنه عمود اللغة، و"اللغة كما يقرر أكثر علمائها لا تقتصر وظيفتها على التفاهم بين الأفراد وإنما تتجاوز ذلك إلى أنها الأداة التي يتعلم ويفكر بها الإنسان، فهي تقود عقله وتوجهه"[38]، وطبيعي أن الفكر لا يرتكز في استخلاص الأحكام والآراء والموازنة بينها، على مفردات اللغة مجردة، إنما يرتكز

على تركيب تلك المفردات المصحوب بالعلاقة الإعرابية التي تفتح الطريق أمام المفكر في الوصول إلى الغاية التي يبتغيها، "ويكون الإعراب بهذا التصور عنصرا تعبيريا يشارك البنى التركيبية في أداء معنى الكلام وفهمه"(39).

6 – ما من شك في أن أوثق نص عربي تستند إليه العربية في تقعيد قواعدها وفهمها واستجلاء بهائها وحليتها النص القرآني، "وأقوم طريق يسلك في الوقوف على معناه، ويتوصل به إلى تبين أغراضه ومغزاه معرفة إعرابه"(40)، "إذ لولاه ما كان يتسنى لنا أن نفهم معاني القرآن المبيت، ولا أن ندرك مواطن جماله، ومحال بلاغته وإعجازه، وسائر أوامره ونواهيه، ومصادر أحكامه حلاله وحرامه وآيات وعده ووعيده"(41).

ومن أجل هذا اشترط العلماء شروطا يجب أن تتوفر فيمن يريد الخوض في تفسير القرآن الكريم، وجعلوا تمامها معرفة الإعراب، فقد نقل السيوطي عن أبي الطبري قوله: "وتمام هذه الشرائط – أي شرائط التفسير– أن يكون المفسر ممتلئا من عدة الإعراب لا يلتبس عليه وجوه اختلاف الكلام"(42).

وقد فسر بعض أهل العلم الحروف السبعة التي نزل عليها القرآن "باختلاف الإعراب مع اختلاف المعنى أو إتقانه"(43).

7 – القراءات القرآنية من الأصول التي تستند إليها القواعد النحوية، والإعراب من أهم الوسائل التي تعين على ضبطها وفهم أسرارها وعلى ضبط نقلها، ولذلك يقول ابن مجاهد: "فمن حملة القرآن المعرب العالم بوجوه الإعراب والقراءات، العارف باللغات ومعاني الكلمات، البصير بعيب القراءات، المنتقد للآثار، فذلك الإمام الذي يفزع إليه حفاظ القرآن في كل مصر من أمصار المسلمين. ومنهم من يؤدي ما سمعه ممن أخذه عنه ليس عنده إلا الأداء لما تعلم، لا يعرف الإعراب ولا غيره فذلك الحافظ، فلا يلبث مثله أن ينسى إذا طال عهده فيضيع الإعراب لشدة تشابهه وكثرة فتحه وضمه وكسره في الآية الواحدة، لأنه لا يعتمد على علم بالعربية ولا بصر بالمعاني يرجع إليه"(44).

8 – إسهام الإعراب في فهم السنة النبوية المطهرة فهما دقيقا صحيحا في معانيها وأحكامها "لأنه لا تفهم معانيها على صحة إلا بتوقيتها حقوقها من الإعراب، وهذا ما لا يدفعه أحد ممن نظر في أحاديثه صلى الله عليه وسلم"(45).

9 – اللغة العربية اتسمت بأعلى درجات البلاغة، ونظرية النظم التي نادى بها عبد

القاهر الجرب في جوهر تلك البلاغة، والأساس الذي تقوم عليه نظرية النظم إنما هو الإعراب، فـ"هو المرقاة المنصوبة إلى علم البيان المطلع على نكت نظم القرآن"[46].

وقد أقام الجرجاني إعجاز القرآن على النظم الذي أقامه على توخي معاني النحو، ومعاني النحو التي تتوخى غنما هي الوجوه الإعرابية، قال في دلائل الإعجاز: "ثبت من ذلك أن طالب الإعجاز إذا هو لم يطلبه في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، ولم يعلم أنها معدنه ومعانيه، وموضعه ومكانه، وأنه لا مستنبط له سواها، وأن لا وجه لطلبه فيما عداها غار نفسه بالكاذب من الطمع، ومسلم لها إلى الجذع، وأنه إن أبى أن يكون فيها كان قد أبى أن يكون القرآن معجزاً بنظمه، ولزمه أن يثبت شيئا آخر يكون معجزاً به وإن يلحق بأصحاب الصرفة – من المعتزلة – فيدفع الإعجاز من أصله"[47].

ومن هنا قال الأستاذ عبد الكريم الرعيض: "وهكذا نخلص من ذلك كله إلى أن القرآن الكريم قد نزل بأفصح لغة، وأرقى أسلوب، وأوضح بيان عرفه العرب بجميع فروعهم وقبائلهم خاليا من عوارض اللهجات المستهجنة، متحلياً بكل سمات الفصاحة والبلاغة في مفرداته وأساليبه، وفي مقدمة تلك السمات ظاهرة الإعراب التي التزم بها النص القرآني التزاما كاملا، وبنى عليها كثير من مظاهر إعجازه وروعة أسلوبه"[48].

10 – قال أبو البركات الأنباري: "الإعراب إنما دخل الكلام في الأصل لمعنى"[49]، لأن استيضاح المعنى ودلالة الجملة عليه لا تتم إلا عن طريقه، وإذا كان علم الدلالة قد أصبح علما مستقلا له خواصه وأسسه فإن الإعراب يبقى الأساس الأول له، لأن "الحركة الإعرابية – في حالات – لها دور لا يقل في أهميته عن دور أي حرف من حروف الكلمة في الوصول إلى المعنى الدلالي للجملة"[50].

وقد تحدث القدامى عن أثر الحركة الإعرابية في الوصول إلى المعنى المقصود وليس كما يظن أن المتحدثين هم الذين تناولوا الحديث عن أثر تلك الحركة فإذاً فابن نبي قد أدرك هذه الفكرة بجلاء في وظيفة الإعراب الدلالية... لأن الإعراب في نظره يقوم بدور أساسي في تحديد الوظائف النحوية للكلمات من خلال حركاته التي تتحكم في نقل معنى الجملة من معنى إلى معنى، فإذا قلنا: الأسد

بالرفع كان المعنى الإخبار، أما إذا قلنا: الأسد بالنصب كان المعنى على التحذير "فالفتحة هي العنصر الذي حول الجملة من باب إلى باب، ومن معنى إلى معنى جديد، فهي ركن في الكلمة تشير إلى المعنى"[51].

11 – التذوق الأذني للنثر والشعر يحتاج إلى التضلع من الإعراب، لأن الصورة الجمالية، والأسلوب الرفيع للنص الأذني لا يمكن أن يتذوقه القارئ ما لم يكن على دراية بأصول الإعراب وقواعده، والخيال الذي يحمله الشعر، والوقوع على سلامة وزنه بحاجة ماسة إلى علم الإعراب، كي ينعم بإدراكه صاحب الذوق الرفيع، "فإن للعلاقات الإعرابية دوراً كبيراً فيه، حيث تتوقف موسيقاه ومعانيه على هذه العلاقات، وبدونها لا يمكن إقامة وزنه أو فهم أغراضه"[52].

الهوامش:

1 – ينظر، محمود فهمي حجازي: علم اللغة، وكالة المطبوعات، الكويت، ص 144.

2 – ينظر، يوهان فك: العربية، القاهرة 1370 هـ – 1951 م، ص 2– 6.

3 – بروكلمان: فقه اللغة السامية، دار صادر، بيروت، ص 18.

4 – محمد بن عبد الملك السراج الشنتيريني: كتاب تنبيه الألباب على فضائل الإعراب، تحقيق عبد الفتاح الحموز، دار عمار، ط. 1، الأردن، 1416 هـ – 1995 م، ص 21 – 22.

5 – محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة.

6 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1412 هـ – 1992 م، عرب، ج 1، ص 577.

7 – سنن ابن ماجة، ج 1، ص 602.

8 – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شبري، دار الفكر، بيروت 1414 هـ – 1994 م.

9 – إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت 1404 هـ – 1984 م، عرب ج 1، ص 217.

10 – جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت 1415 هـ – 1994 م، ص 413.

11 – الجوهري: الصحاح، عرب، ج 1، ص 179، وابن منظور: لسان العرب، عرب، ج 1، ص 592.

12 – ابن منظور: لسان العرب، عرب، ج 1، ص 591.

13 – المصدر نفسه، ص 590. الفيروز أبادي: تاج العروس، الهيئة المصرية للكتاب، 1397 هـ – 1977 م، عرب، ج 2، ص 218.

14 – المصدر نفسه، ص 591.

15 – الفيروز أبادي: تاج العروس، عرب، ج 2، ص 219.
16 – ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، مكتبة الكليات الأزهرية، ميدان الأزهر، القاهرة، ص 42.
17 – هامش التحقيق لشرح شذور الذهب، ج 2، ص 42.
18 – ابن عصفور: المقرب، ج 1، ص 47.
19 – حسن عباس: النحو الوافي، ج 1، ص 74.
20 – مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، ط. 17، جيدا، بيروت 1404 هـ – 1984 م.
21 – خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها "منهج وتطبيق في الدلالة"، مؤسسة علوم القرآن، ط. 2، دبي – عجمان 1410 هـ – 1990 م.
22 – أحمد مطلوب: بحوث لغوية، دار الفكر، ط. 1، عمان 1987 م، ص 35 – 36.
23 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.
24 – محمد الأنطاكي: دراسات في فقه اللغة، دار الشرق العربي، ط. 4، بيروت، ص 260.
25 – موفق الدين بن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج 1، ص 71.
26 – خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، ص 150.
27 – أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار النهضة، القاهرة، ص 1 – 2.
28 – إبراهيم عبد الله رفيدة: اللغة العربية لغة القرآن والعلم والمسلمين، بحث منشور ضمن أعمال الدورة السابعة لوزراء الثقافة المنعقدة في الرباط، المغرب 1410 هـ – 1989 م، ص 97.
29 – ابن يعيش: شرح المفصل، ج 1، ص 72.
30 – شكري فيصل: قضايا اللغة المعاصرة، بحث منشور ضمن أعمال الدورة السابعة لمؤتمر وزراء الثقافة في الوطن العربي، ص 32.
31 – أحمد الصاحبي بن فارس: المقاييس، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت 1383 هـ – 1964 م، ص 190، جلال الدين عبد الرحمان والسيوطي: المزهر في علوم اللغة، تحقيق أحمد جاد المولى وعلي البيجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، ط. 3، القاهرة، ج 1، ص 329.
32 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 23 – 24.
33 – أحمد حاطوم: كتاب الإعراب، شركة المطبوعات، بيروت 1412 هـ – 1992 م، ص 191.
34 – أحمد مطلوب: بحوث لغوية، ص 35 – 37.
35 – ابن قتيبة: تأويل مشكل غريب القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط. 2، القاهرة، ص 14.
36 – عبد الكريم الرعيض: ظاهرة الإعراب في العربية، ط. 1، 1990 م، ص 83.
37 – محمود عباس العقاد: اللغة الشاغرة، جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس، ليبيا، ص 20.

38 – جميل الملائكة: اللغة العربية ومكانتها في الثقافة العربية الإسلامية، منشور ضمن أعمال الدورة السابعة لمؤتمر وزراء الثقافة، ص 123.
39 – أحمد حاطوم: كتاب الإعراب، ص 14 – 15.
40 – أبو البقاء العكبري: التبيان في إعراب القرآن، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، ط. 2، بيروت 1407 هـ – 1987 م.
41 – سميح عاطف الزين: الإعراب في القرآن الكريم، الشركة العالمية للكتاب، ط. 2، بيروت 1990 م، ص 51.
42 – جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 171.
43 – عبد الوكيل عبد الكريم الرعيض، ظاهرة لإعراب في العربية، ص 302.
44 – ابن مجاهد: كتاب السبعة في القراءات، تحقيق شوقي ضيف، ط. 2، القاهرة 1980 م، ص 45.
45 – أبو القاسم الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، دار النفائس، ط. 5، بيروت 1406 هـ – 1986 م، ص 95.
46 – ابن يعيش: شرح المفصل، ج 1، ص 16.
47 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 485 – 459.
48 – عبد الكريم الرعيض: ظاهرة الإعراب في العربية، ص 282 – 283.
49 – أبو البركات الأنباري: الإنفاق في مسائل الخلاف، دار إحياء التراث العربي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد.
50 – خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، ص 160.
51 – المرجع نفسه، ص 162.
52 – عبد الكريم الرعيض: ظاهرة الإعراب، ص 90.

بنية الانزياح التركيبي في بردة محمد بن سعيد البوصيري

حكيمة بوشلالق
جامعة المسيلة، الجزائر

لقد بدأ النَّظم في غرض المديح النَّبوي مع شعراء الدَّعوة في الحركة النَّبوية المحمديَّة واستمر في العصور اللاَّحقة.

ففي بداية الأمر، استعار الشَّكل الشِّعري العربي للمديح في إطار رؤية وتجربة شعريَّة متميزة في طبيعتها وملامحها، وتزايد نمو هذا الغرض – إبداعا ونقدا – في عصر الضعف الأدبي؛ وذلك لانتشار المد الصُّوفي في العالم الإسلامي.

ونشير بالخصوص في هذا العصر إلى البوصيري وبردته التي اكتمل فيها بناء النَّموذج أو النَّص الغائب في فن المديح النَّبوي لشعراء عصره والعصور التالية إلى العصر الحديث، الذين تأثَّروا بصنيعه ونسجوا على منواله حِفْظًا وإنشاءً ومعارضةً وشرحًا.

إنَّ المقاربة الأسلوبيَّة لنظم قصيدة البردة في مستواه التَّركيبي بعلاقاته الاستبداليَّة على محور الاختيار، والعلاقات التركيبيَّة على محور التأليف والنَّظم المنتج لشعريةٍ تحمل القيم التعبيريَّة عن حقائقها الفكريَّة والشُّعوريَّة تجربة البوصيري في سياقها الزَّمني، ذلك أنَّ الأدب وليد التَّفاعلات الذَّاتية والشُّعوريَّة والجدليات الأخرى الخارجة عن الذَّات، وعِلْمًا أنَّ المدائح النبوية إنَّما هي استجابة شعورية تطهيرية لِمَا تجيش به الذَّات الشِّعريَّة من النزوع إلى المثال المفقود في عالم الواقع قبل أن تكون تركيباً شعرياً مُدرَجاً في غرض المديح النَّبوي، لِخِطَابِ استغاثةٍ موحٍ بما في تجربته الصُّوفيَّة من حسرةٍ وضيقٍ وهيامٍ وعشقٍ وبإحساس مُمَاثلٍ في الخارج مع حالات الاحتياج أو المرض واختلال القيم الأخلاقيَّة.

ومنه، فإنَّ البوصيري يلتمس في المدح النَّبوي الفرج بعد الشِّدة النفسيَّة والاجتماعيَّة التي غيبته عن الواقع المنهار، والبحث عن النَّموذج المخلص، وهو الذي يقف وراء إنشاء البردة، بالإضافة إلى الواقع النفسي والثقافي الذي يوجه

المسار الشِّعري بأنساقه وشفراته.

البنية العامة لبردة البوصيري:

يرتفع البناء في البردة على مستوى التركيب وما يحمل من قيم تعبيرية مشيرا إلى الحقيقة المحمدية في بعدها الرُّوحي والزَّمني وصلته الحقيقية التي تنفرج بها الكروب.

إنَّ البوصيري بصرخته هذه ينفجر من الوطأة النازلة به كفردٍ داخل شبكة علاقات اجتماعيَّة ضاغطة آملا أن تنسخَ أزمانُ العوضِ والمرض بلحظاتِ اليسر والفرج، وقد شكَّل بردته كقصيدةٍ ملحميةٍ مطوَّلةٍ لاستجلاء الحقيقة المحمدية في إطار رؤيةٍ متوازنةٍ، ذلك أنَّه لم ينطلق في تصويرها من المعرفة الصُّوفيَّة المتعالية بقدر ما انطلق من شخصيته الأدبيَّة وأسلوب الشِّعر العربي الذي استطاع أن يحقق به التوحد بين التجربة الصُّوفيَّة والأسلوب البلاغي، إذ الغايات والمقاصد في المديح النَّبوي – بدءًا وانتهاءً – تختلف باختلاف المشارب والمرتكزات المعرفية، ولكنَّها ترقى بسلوك الصُّوفيُّ ومعرفته التي تخترق الحجب الفانية الآنية، ومن هذا المنطلق برز التباين الأسلوبي في المديح النَّبوي حتى ولو كان الممدوح واحدًا وهو محمد عليه الصَّلاة والسَّلام في جميع الأحوال.

واستخلاصًا من هذا التَّصور الصُّوفي والأسلوبي في آن واحد لحقيقة المديح النَّبوي فإنَّه لا يبقى مجال للفصل بين ما هو غير بلاغي زمني وعرفاني مثالي في الحقيقة المحمديَّة، وإذا كان لا بدَّ من إيجاد فاصل شفيف بين العنصرين فإنَّه سيكون بمثابة مفتاح ملائم يَفْتِحُ – بالحبِّ الشَّريف – عالم المدائح النَّبويَّة، بعناوينها وبنيته (المدحة) الهيكليَّة (أقسام الخطاب) وصولا إلى ملامح (البردة) الأسلوبيَّة في تركيب العبارات الشِّعريَّة للبردة (كالذكر والحذف والتقديم والتأخير والالتفات).

فَبَعْدَ العنوان (عتبة النَّص) تتوالى تأليف أجزاء الخطاب وأقسامه بدءًا بالنَّسيب، ويليه التحذير من هوى النَّفس، ثمَّ مدح النَّبي بالكلام عن مولده ومعجزاته ويخصُّ القرآن والإسراء والمعراج ثمَّ جهاده وغزواته، ليتخلَّص إلى التوسُّل والمناجاة في قصيدة طويلة بلغت 160 بيتًا لم تشُذ عن الشَّائع من القيم الفنية في عصرها وما تقوم عليه من سمات وخصائص أسلوبيَّة، وبالرَّغم من أنَّ معظم الباحثين قسَّموا البردة إلى عشرة أقسام متتالية إلاَّ أنَّ القراءة الأسلوبيَّة التي تستبطن روايتها

وكيفية بنائها تجعلها ثلاثة أقسام كبرى، هي:

المقدمة الغزليَّة الممهِّدة للغرض الرَّئيسي:

ويدور حول النَّسيب النَّبوي؛ وهو محبَّةٌ خالصةٌ للنَّبي (ص) وشوق سابق عارمٌ لمعالم نشأته ومواطن بعثته وميادين جهاده، يليها بعض التَّحذير من أهواء النَّفس وحثِّها على التَّزكية والاستقامة والتنسُّك، ويبدأ من البيت الأوَّل حتى البيت الثامن والعشرين.

الغرض الأصلي:

ويدور حول المديح النَّبوي بالسَّرد التَّاريخي الشِّعري للسِّيرة النَّبويَّة، حيث المكانة العالية والمولد الشَّريف وإرهاصاته ومعجزاته عامَّة ومعجزتا القرآن الكريم والإسراء والمعراج خاصَّة، ثمَّ كان الحديث عن جهاده وغزواته ممزوجة ببعض مشاعر التَّصوف ورمزيته.

الختام:

حيث ينتظم التَّوسل والتَّشفع بالرَّسول الخاتم، ثمَّ المناجاة والتَّضرُّع والابتهال إلى الله عزَّ وجلَّ، ويتجلَّى الانسجام النَّصي والترابط مبتدئًا فقد بدأ بالنَّسيب المتحوَل تأويلاً عن المقدمة الغزليَّة تقليدًا للسَّابقين عامَّةً وكعب بن زهير وابن الفارض خاصَّة، ثمَّ انتقل عن طريق اللائَّم إلى التَّحذير من هوى النَّفس لتطهير نفسية الشَّاعر ومن خلاله المتلقي؛ لكي يرتقي إلى رحاب النَّور المحمدي، ثمَّ ينتقل من هذه الرِّحاب عن طريق تعْدَادِ ذنوبه جاعلاً من تفريطه في السُّنة النَّبويَّة علاقة يتحدَّث عن صاحبها مولدًا وحياةً ويختم بالتوسُّل والتَّضرُّع.

ثمَّ خلص من ذلك إلى الختام بوصفه ذاتيًا مبينا أنَّ مدحه النَّبي هدفه أن يستقيل من ذنوب عُمْرٍ مضى في هيامات الشِّعر وأوديته ومتطلباته الحياتية التي لا يخلو تحصيلها من نفاقٍ ورياءٍ؛ حيث يبلغ التوتر الشُّعوري مداه الطافح بالأمل والخوف والرَّجاء متوسِّلا ومتشفِّعًا عن طريق حديث ذاتي اعترف فيه بمآله وبأنَّ الرَّسول (ص) هو المنقذ المخلص من آلامه الحسِّية والنَّفسيَّة في الدنيا بالتوسُّل، ثمَّ من العذاب بسبب التفريط في الآخرة بالتَّشفع ليكون التَّضرُّع والابتهال، وبعد ذلك مسكُ ومستقرُّ عاطفةُ الحبِّ المتأججة للذَّات المحمدية.

العنوان:

إنَّ اختيار مفردات العنوان (عتبة النَّص) تأتي جذبًا وإثباتًا للمتلقي للإبحار

في عالم النَّص وتأسيسًا لأفق المتلقي وتوضيحًا لشفراتِ تركيبهِ وأسلوبهِ ودلالاتهِ.

وأشهر عناوين هذا النَّص ثلاثة هي: (البردة، البرأة، الكواكب الدُّريَّة في مدح خير البريَّة).

1- البردة:

وهو عنوان يدلُّ على تأثره في إبداع قصيدته بكعب بن زهير لماَّ رأى البوصيري في منامه بعد فراغه من إنشائه إياها بين يدي حضرة رسول الله (ص) أنَّه قد ألبسه بردته (كساءَه) كما فعل ذلك مع كعب بن زهير.

وقد ورد عند بعض الباحثين أنَّ (بانت سعاد) قصيدة بردة حقيقيَّة تاريخيًا، وميميَّة البوصيري قصيدة بردة حلميَّة خياليَّة.

وجاء في معجم القاموس المحيط (للفيروز آبادي): "أنَّ البُرْد بالضَّم ثوب مخطط جمع أبراد وبرود، ألبسة يُلتحف بها"[1]، فإطلاق البوصيري هذا العنوان هو احتذاءٌ لنظم وأسلوب المدح النَّبوي، الذي مثَّلته في التراث السَّابق (بردة) كعب بن زهير.

فالتعالق مع قصيدة (أو بردة) كعب هو مشروع ينطلق من عتبة النَّص، ممَّا يجعل الشَّاعر راغبا في التَّواصل مع نص تتشكل أمام الذَّات المحمديَّة، واستقر في الذَّات الجماعيَّة للمتلقي.

2- البرأة:

أطلق عليها هذا العنوان لأنَّ ناظمها أبرأه الله بعد فراغه من نظمه إياها من علَّة الفالج التي كان يشكو منها، أي أنَّ وظيفة الخطاب الشِّعري تعدَّت التأثير الفني في المتخيَّل الموروث إلى وظيفة الشِّفاء أي شافية في زعم غيره من المتصوفة ولذا أطلق عليها قصيدة الشَّدائد، وسواء تعلَّق الأمر بالشَّدائد أو بالبرأة (البُرء من الشَّدائد)، فإنَّ العنوان يحيل على وظيفةٍ ثانيةٍ للقصيدةِ؛ أي كونها تعويذة يلتمس من خلالها الشِّفاء، ومن الواضح أنَّ هذا المعنى امتداد آخر للقداسة التي رأيناها سابقا مع عنوان البردة.

3- الكواكب الدُريَّة في مدح خير البريَّة:

عنوان مسجوع فيه تأثر بالمعجم والتَّركيب القرآني (الكواكب الدُّريَّة) وفيه تصويرٌ استعاري لقيمة أبيات البردة، حيث أنَّ الكواكب جمال وهداية كذلك أبيات البردة تُجلِّي الحقيقة المحمديَّة تجلِّيًا مضيئًا لامعًا بقيمٍ تعبيريَّةٍ محكمةٍ، وبعبارة

أخرى فإنَّ العنوان مركَّب من:

كواكب دريَّة   خيـر البريَّـة

فهو يريد للقصيدة أن تكون سامية منيرة (كواكب درية) وهي مكانة استمدتها من (مدح خير البرية).

كما يُثبت أغلب الدَّارسين ريادة البوصيري في فن المديح عمومًا والنَّبوي خصوصًا تتويجًا النَّبوي تتويجا لتأسيسات سابقة وامتدادًا في إبداعٍ لاحقٍ، يقول شوقي[2]:

المـادحون وأربـاب الهـوى تبـع   لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم

"إذ ليست البردة البوصيريَّة إلاَّ تتويجا للهاشميات في آل البيت وللمدائح قبلهنَّ من شعر حسَّان، إلاَّ أنَّ هذا يحجب الظِّلال الوارفة التي سَرِبَلَتْهَا البردة على من جاء بعدها من شعراء الوتريات والبديعيات وغيرها ممَّا يضرب في هذا الفن بنصيب"[3].

إنَّ المدائح النَّبويَّة في الأدب العربي قد تنوَّعت من حيث عدد الأبيات، وبنية البردة قامت على تأليفٍ لأقسامِ الخطابِ في البدءِ والسَّردِ والختامِ في تركيب شعري يتصدَّر فيه النَّسيب مطلع المديح والسُّؤال الذي يثار عن هذا الاختيار في بناء قصيدة المديح النَّبوي بهذا النَّسيب هل هو تقليد شعري للقصيدة العربيَّة في بنائها منذ النَّشأة والتَّطور؟ أم أنَّ ذلك أفق استبدالي ضمن التَّحول التَّأويلي الذي أسَّسه المتصوفة في قصائدهم؟

وقد أجاب النُّقاد القدامى عن هذا التَّساؤل مستفيدين ممَّا في مصادر النَّقد العربي القديم وخاصَّة ما سطَّره ابن قتيبة عن العلاقة الجدليَّة بين النَّسيب والاستجابة الوجدانيَّة المفتوحة في استهلال مقدمة القصيدة "لأنَّ التشبيب قريب من النُّفوس لائط بالقلوب"[4]، أمَّا شعر المديح النَّبوي فَيراعىَ فيه الحالة الوجدانيَّة للشَّاعر وموضوع القصيدة.

ومن النُّقاد المحدثين من اعتبر "النَّسيب في البردة يتصل بالشَّوق إلى المعالم العربيَّة... واختيار البوصيري تلك المواطن لصلتها بمولد الرَّسول (ص) وخاصَّة إذا ما لاحظنا أنَّ النَّسيب لا يُقصد بذاته وإنَّما هو نسيب وقع موقع التَّمهيد"[5].

وهو نفس التعليل الذي ذكره محمود علي مكي: "فالفصلان الأوَّل والثَّاني يضمان مقدمة غزليَّة تقليديَّة، غير أنَّنا نلاحظ فيها تساميًا روحيًا واضحًا فليس فيها

تغن بمحاسن محبوبته، كما رأينا في مدحه كعب بن زهير، وإنَّما نرى الشَّاعر يشكو آلام الغرام ويتحدَّث عن زيارة الطيف وعن لائميه في حبِّه العذري والوشاة الكاشفين لستره مهما بالغ في كتمانه، كذلك نراه يردِّد أسماء مواضع حجازيَّة ونجدية مثل ذي سلم وكاظمة وإضم، على نحو الذي أشاعه في الشِّعر العربي الشَّريف الرضي ومهيار الدَّيلمي وكل ذلك دليل على أنَّ هذه المقدمة الغزليَّة الأولى إنَّما هي تعبير رمزي عن حبِّه للرَّسول (شوقه لزيارته)"[6].

هذا فيما يخص النَّسيب في مطلع البردة الذي لم يفارق الأسلوب الغزلي العربي بنيته ولكنَّه قرأه وأنتجه تأويليا في سياق تواصلي للمديح النَّبوي والإبداع الصُّوفي عمومًا.

أما السَّرد الملحمي فتجلَّى في الغرض الرَّئيس للبردة ذو طابع السِّير الشَّعبيَّة الدِّينيَّة التي تؤثِّر في المخيال الاجتماعي (البطل) في جدليته مع التَّحولات الاجتماعيَّة يتجلَّى ذلك في الاحتفاء بالغريب والعجيب الذي يرافق ميلاد (البطل) ومراحل حياته ومعجزاته وأثره، فقد عُني المماليك ومن تبعهم بالأعياد المختلفة وبالأخص الاحتفال بالمولد النَّبوي في مهرجان شعبي ورسمي وكان ذلك منطلقا لحركةٍ شعريَّةٍ واسعة النِّطاق في العالم الإسلامي الذي اكتسحه التَّصوف وموضوع تلك المدائح النَّبويَّة ممَّا كان ينشد بمناسبة هذا الاحتفال، ووظيفة الخطاب الشِّعري تمثَّل في حمل المسلمين على العودة إلى شخصية الرَّسول وسيرته وسنته يستمد منها العون في مواجهة واقع اجتماعي بائس.

ويؤكِّد هذا قول زكي مبارك: "ولا نعرف متى نشأت هذه الأخبار عند المسلمين وأغلب الظن أنَّها من وضع القصاص الذين أرادوا أن يصوروا مولد الرَّسول (ص). وقد أكثر مؤرخو المولد من هذه الأخبار وطاف بها جمهور النَّاظمين من المدائح النَّبويَّة"[7].

بالإضافة إلى تأثر البوصيري بما حرصت كتب السِّيرة على ذكره من الإرهاصات التي سبقت ومهدت للمولد النَّبوي، والمعجزات الحسيَّة وخاصَّة قصة الإسراء والمعراج ومعجزة القرآن، وما تأثر به الشِّعر من روح التَّصوف التي شكَّلت منهاج القارئ الثَّقافي والسُّلوكي في عصره من الأولياء وكرامتهم والمعارف الصُّوفيَّة المتداولة في عصره كل هذا السَّرد السِّيري بضمير الغائب (هو).

ويختم البوصيري بردته بمناجاة شجيَّة عن طريق الالتفات قائلا[8]:

يَا أَكْرَمَ الرُّسْلِ مَالِي مَنْ أَلُوذُ بـه سِوَاكَ عِنْدَ حُلُولِ الحَـادِثِ العَمَـمِ

ويعود لمخاطبة نفسه قائلا:

يَا نَفْسُ لاَ تَقْنَطِي مِنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ إِنَّ الكَبَـائِرَ فِـي الغُفْـرَانِ كَـاللَّمَمِ

ويبتهل إلى الله عز وجل قائلا:

يَا رَبِّ وَاجْعَلْ رَجَائِي غَيْرَ مُنْعَكِسٍ لَدَيْكَ وَاجْعَلْ حِسَابِي غَيْرَ مُنْخَرِمِ

هي نداءات ثلاثة في القسم الأخير من البردة نداء خصَّ به الرَّسول الشَّفيع (ص)، ونداء خصَّ به النَّفس الآثمة، ونداء خصَّ به الله الذي هو ملاذه الأخير، فتجمع خير الدُّنيا والآخرة وتتغلغل في باطن الشَّاعر لنقرأ قصة النَّفس في هذا الصِّراع قصة البردة بكاملها... فلعلَّه يشفى من مرضه ولعلَّه يبرأ من علَّته[9].

إنَّ صهر البلاغي العربي والمتخيل السَّردي الرَّمزي والصُّوفي في أسلوب البردة تعبيرًا عن تجربةٍ شعريَّةٍ بأبعادها الدِّينية والذَّاتية هو الذي أعطى البردة فرادتها الأسلوبيَّة ومنحها قيمةً فنيَّةً وتداولاً واسعًا بين عموم المتلقين.

وبعد تحليل أقسام الخطاب الكبرى وأساليبها المؤلفة لها سنحاول إظهار بعض الملامح الأسلوبيَّة في بناء العبارة الشِّعريَّة لقصيدة البردة من خلال (الذِّكر والحذف والتقديم والتأخير).

أولا: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي في البردة:

تجلَّى الحذف في البردة كملمح أو سِمَةٍ أسلوبيَّةٍ في تركيبها الشعري، وظاهرة الحذف (الفراغ النصي) تتمثَّل في انحراف استعمال اللغة الأدبية الناقصة عند قياسها بالنسبة للنِّظام اللُّغوي على مستوى المفردة والجملة والخطاب الشعري ككل، ولا وجود لحالة يكون فيها القول بحذف عنصر من بنية دون أن يناظر ذلك بنية يوجد فيها ذلك العنصر، وبالتالي فإنَّ التَّعرُّفَ على حالات الحذف يكون بمقارنة بنية ناقصة ببنية تامة، توافقها وتَرْجَع إليها مع القرائن المتعدِّدة الدَّالة على المحذوف، ويُجْعَل من هذا الملمح عنصرا يوجِّه الكلامَ إلى معانٍ شعريَّةٍ عديدةٍ، "ولا قِوَامَ للحذف إلاَّ بالمخاطَب وكذا الشأن بالنسبة إلى سائر ما يأتيه المتكلّم في كلامه، وليس للمخاطَب دورٌ فِعلِيٌّ في نشأة الكلام فهو لا يشاطر المتكلم في التَّلفظ به، وله مع ذلك دور حاسم في توجيه صياغة الكلام إلى وجهةٍ دون أخرى، من ذلك أنَّ للمخاطَب المنزلة المحورية في عملية الحذف، فالمتكلم لا يحذِف إلاَّ ما

كان معلوما غير مُلْبِسٍ عند المخاطَب، ومتى عَلِمَ المخاطَب ما يعني"[10].

فالتحليل الأسلوبي لا يقف عند وصف بنية التركيب في الخطاب الأدبي بل يتتبع طرق الاستعمال الفني المتنوعة عن قواعد النظام اللغوي في أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف وغيرها.

فلكل شكل فيها ملمح أسلوبي ذو دلالة خاصة بتركيبه ضمن النَّسق اللغوي للخطاب وله أثر فني، ودور المتلقي في اعتبار المحذوف وتأويله (ملء الفراغ النَّصي) يقوم على تقدير المحذوف وتعليل المعنى الذي يغير عملية الحذف في التشكيل الشعري؛ ذلك أنه لا يمكن تعليل الحذف بعلم المخاطَب، بل ينبغي ربط ظاهرة الحذف بسياق المعاني الذي تحدث فيه تنوعا وثراءً لتأويل المخاطَب، ويجعل من الحذف عنصراً يوجِّه الكلام إلى معانٍ فنيةٍ متعددة، وهو: "بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيهُ بالسِّحر، فإنَّك ترى به ترك الذِّكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيَد للإفادة، وتجدُكَ أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[11].

فالحذف – إذن – أمر مقصود من طرف المرسِل، قصد استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه، ممَّا يجعله يشارك في إنتاج الرِّسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السِّياق، ومن ثمة يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النَّص فتكتمل الرِّسالة.

والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على الحذف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه، ولا تكاد تخلو الجملة من الجمل من الحذف، وقد يكثر استخدامه، وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى من النص الواحد بقدر تقدُّم النَّص، واتِّضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حدٍّ يصبح معه الحذف عملية آلية لأنَّ: "الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلُّ على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنَّه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا بسبب"[12].

ويرى علماء البلاغة أنَّ الحذف إذا عوضه الذِّكر فسد الكلام، يقول ابن الأثير: "ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنَّه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أوَّلا من الطَّلاوة والحسن"[13].

كما يُعدُّ الحذف عنصرا من عناصر تحقيق الدلالة، وقد اهتم كل من النحاة

والبلاغيين به كل حسب حاجته له، فالجملة عندهم تتكون في نواتها من مسند ومسند إليه، وتضاف إليها عناصر أخرى تؤدي وظائف مخصوصة، وبذلك فإنَّ عدم ذكر أي واحد من ذلك يعني وجود حذف، وعلى المتبصِّر أن يبحث عن علَّة الحذف البلاغية أو النَّحويَّة، وأمثلة ذلك في العربية كثيرة فهناك حذف في جزء من الكلمة نحو: "لم يَكُ"، وهناك حذف في حروف المعاني في قوله تعالى: "قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَؤُا تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا اَوْ تَكُونَ مِنَ الهَالِكِين"[14]، والتقدير لا تفتأ، وحذف المبتدأ نحو قوله تعالى: "وَمَا أَدْرَاكَ مَاهِيَه نَارٌ حَامِيَةٌ"[15] والتقدير: هي نار، ومن أمثلة الحذف أيضا حذف الفعل، فإنْ سأل أحدهم من جاء؟ وأجاب آخر فقال: عَليٌّ؛ حيث حذف المسند (الفعل) وهو "جاء"، والحذف أدَّى معنى الإيجاز[16].

ويقول محمد عبد المطلب: "وأولى التَّحولات التي تصيب الدوال هي (الحذف) واختيار (المصدر) للتعبير عن هذه الحالة، إذ الهدف من هذا الاختيار هو استحضار المبدع إلى الصياغة؛ لأنَّ الحذف على الحقيقة ليس صفة للدال، وإنما صفة لمن يقوم بفعل (الحذف) وهو المتكلم"[17]، فمن شأن المبدع أن يكثر الحذف في المواضع التي يريدها سواء كانت بوعيهِ أم بدونِ وعيٍ، وعلى المتلقي أن يصوغ أو يستبطن هاته المحذوفات جميعها بشرط أن يكون المبدع في مستوى الإبداع الذي يرغب المتلقي أن يصل إليه.

وأضيف أيضا أنَّ المتلقي يمثِّل جانبا مهما من جوانب عمليَّة التَّكلُّم، فقصيدة البردة موجهة إليه في الأساس، كي يتفكَّر ويُعمل عقله ومشاعره فيها، ولا شكَّ أنَّ القصيدة تكتسب حياتها من خلال المتلقي سواء القارئ لها أو المستمع إليها، إذ هو الذي يفك شفراتها، ويملأ فراغاتها النصيَّة والانحرافات الموجودة فيها ويستخرج ما فيها من دلالات وبنى عميقة، إذ أنَّ كل متلق يفسِّرها حسب ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم الشِّعر وسياقه، ذلك الأفق الذي يُمكِّنه من إدراك ما في القصيدة من أفكار ومبادئ بل وجماليات أيضا، كما يمكِّنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر القصيدة على وجه الخصوص، وربما تبرز مهمَّة المتلقي هنا أكثر.

ومن هنا فإنَّ قضية الحذف من أهم وسائل التماسك النَّصِّي، التي تبرز أهمية المتلقي، إذ هو الذي يدرك عبر آفاقه القرائية الكثيرة مواضع الحذف وكيفية قيامه بوظائف إبلاغية وبلاغية متعدِّدة. لكنَّنا سندرس ظاهرة الحذف في أسلوب البردة من خلال علاقته بالانحراف الأسلوبي وجمالية التلقي:

إنَّ دراسة الانزياح الأسلوبي أو الانحراف الأسلوبي (stylistic deviation) هو ظاهرة تعتمد على الخروج عن النمط المثالي للأداء، وتتبع مظاهره في شعر البوصيري الذي ينزاح في أسلوبه عن النمط المعهود بحثا عن تركيب غير عادي يوائم بين نفسه وأدائه الفنية، ولو أدَّى ذلك إلى الإخلال ببنية الكلمة أو نظام الجملة.

إنَّ البوصيري ينزاح في اختيار الألفاظ وتوزيعها وترتيب أجزاء الجملة لغايات فنية وجمالية انحرافاً يسبب للمتلقي هزة غير متوقعة، فهو يواجه الواقع (الحياة) من خلال اللغة بنفس كبيرة، ويميل للأساليب والألفاظ التي فيها شيء من الغرابة أو الصعوبة؛ وذلك نظرا لامتلاكه معجما لغويا ثريا وكبيرا ينحرف به إلى دلالات كثيرة، وفي مواقع متفرقة، فنلاحظ الانزياح في الصامت أكثر ما تدعو إليه ضرورة الإيقاع الشعري؛ لأنه مرتبط بالنسق الإيقاعي وليس بالبنية المعنوية، رغم تأثيره على دلالة الوحدة، ومثال ذلك قوله[18]:

وَالْطُفْ بِعَبْدِكَ فِي الدَّارَينِ إنَّ لَهُ   صَبْرًا مَتَى تَدْعُهْ الأَهْوَالُ يَنْهَزِمِ

تضمن الشطر الثاني من البيت حذفا في لفظه "تدعه" وتقدير الكلام "تدعهو"؛ لأنه سُبق بأداة شرط جازمة، فحذفت "الواو" لأجلها، وفي هذا يقول المبرد في باب ما يختار فيه حذف الواو والياء من الهاءات: "اعلم أنه إذا كان قبل هاء المذكر ياء ساكنة، أو واو ساكنة، أو ألف ساكنة كان الذي يختار حذف الواو والياء بعدها؛ وذلك لأنَّ قبلها حرف لين وهي خفية، وبعد حرف لين، فَكَرِهُوا اجتماع حرفين ساكنين كلاهما حرف لين ليس بينهما إلاَّ حرف خفي...، واعلم أنَّ الشُّعراء يضطرون فيحذفون الياء والواو، ويُبقون الحركة؛ لأنَّها ليست بأصل كما يحذفون سائر الزَّوائد"[19].

ولعلَّ هذا ما ينطبق على قول البوصيري الآن، فقد حذف الواو للضرورة الشِّعريَّة تجنبا للثقل، وكذلك لالتقاء حرفين لينين وحذف إحداهما وهو حرف الواو، فأدَّى هذا الحذف دلالة الترجي ومناجاة الله سبحانه وتعالى، تجنبا لأهوال يوم القيامة، ومثله[20]:

لَــوْ نَاسَــبَتْ قَــدْرَهُ آيَاتُــهُ عِظَمًــا   أَحْيَا اسْمُهُ حِيْنَ يُدْعَى دَارِسَ الرِّمَمِ

لم يذكر الجار والمجرور (به) بعد الفعل "يُدعى" واكتفى بذكر الضمير

المتعلق أو المتصل بالفاعل "اسمه" واستتر فيه.

ودلالة هذا الحذف الإيماء بفاعلية السِّر المحمدي في بعث الحياة الرُّوحيَّة في ميت العظام المادية.

ومثل هذا الحذف جاء متوفر بكثرة في البردة، مؤديا دلالات مختلفة، ولعلَّ الدلالة المتفق عليها هي تأدية الإيقاع الموسيقي الجذَّاب وعلى القارئ أن يتنبَّه لهذا النَّوع من الحذف؛ لأنَّ هذا الانحراف في الإيقاع الموسيقى أصبح بمثابة البصمة الأسلوبيَّة التي تساعد في كشف شخصيَّة البوصيري خلف قناع اللُّغة أو خلف معجمه اللُّغوي.

فظاهرة الانزياح الأسلوبي تدل على أنَّ هناك أصلا تمَّ الانزياح عنه، فما المقياس الذي على ضوئه يعد الأسلوب منزاحا وتُعرَفُ درجة انزياحه؟

إنَّ المستوى العادي للغة الذي تستعمل فيه وفق النَّمط المثالي المألوف المتواضع عليه وتستعمل فيه الكلمات في معناها الأصلي هو الأساس الذي يقاس عليه الانزياح الأسلوبي، وتعرف درجة انحرافه.

فالإستناد إلى مستويات اللُّغة العادية في قياس الانزياح ليس على إطلاقه بل ينبغي الاستناد إلى مستويات اللُّغة العادية المعاصرة للآثار الأدبيَّة المدروسة، وليس إلى مستويات من عصور بعيدة، بمعنى أن يقاس انزياح النَّص الأدبي إلى ما يعاصره من مستوى الكلام العادي.

ولعلَّني أرى بأنَّ الانزياح الأسلوبي له أثرٌ كبير في الدِّراسات النَّقدية، إذ أنَّ رصد ظواهره يساعد النَّاقد على قراءة النَّص قراءة استبطانية تعتمد على العلاقات بين بنى النَّص داخل العمل الأدبي وما لذلك من أبعاد دلاليَّة وإيحائيَّة بعيدًا عن الانطباعيَّة والتفسيرات الشَّخصيَّة، ممَّا يساعد على الخروج بالدِّراسة النَّقديَّة عن المباشرة والتقريريَّة.

إنَّ الانزياح الأسلوبي ينمي مهارات الشَّاعر على إبداع أساليب جديدة، تستعمل فيها اللُّغة استعمالات غير مألوفة، فنجاح الشَّاعر في توليد أساليب جديدة يساعده على تشكيل لغته تشكيلاً يمكِّنه من التَّعبير عن إحساسه ورُؤاه بأساليب ذات أبعاد دلاليَّة وإيحائيَّة، خالية من الوضوح والابتذال.

وكما كان لظاهرة الانزياح الأسلوبي أثر على الدِّراسات النَّقديَّة وعلى الشَّاعر، فإنَّ لها أثرا على المتلقي؛ لأنَّ كسر رتابة النِّظام اللُّغوي يشحن المتلقي

بطاقة انفعالية حين يصطدم فجأةً بما لا يتوقع وما لم يتربَّى عليه ذوقه؛ ولذلك نَظَر اللُّغويون إلى لغةِ الشِّعرِ نظرةً خاصَّةً فأجازوا ما لا يجوز لغويًا ونحويًا، وذلك تحت اسم "الضرورةِ الشِّعريَّة" بمعنى يجوز للشَّاعر ما لا يجوز لغيره.

وهناك مظهر آخر من مظاهر انحراف البوصيري في اختيار الألفاظ، فهو يفاجئ المتلقي بشيء آخر، حيث يستخدم ألفاظ الحبِّ في المدح ويستعمل ألفاظ الغزل والنَّسيب، وهذا ما رأيناه في مطلع قصيدته، فإذا توقف المتلقي وهو يقرأ المطلع فقط، فإنَّ ذهنه يذهب إلى أنَّه يمدح أو يتغزَّل بإمرة وهذا ما توحي به مقدمته النَّسيبيَّة، ولعلَّ هذه ميزة تميَّز بها وهو خروجه عن النَّمط المألوف؛ حيث قام باستبدال المقدمة الطلليَّة بمقدمة نسيبيَّة غزليَّة.

ولحذف الجملة نصيب في بردة البوصيري، حيث قام بحذف جملة جواب الشرط في قوله(21):

مِثْلَ الغَمَامَـةِ أَنَّـي سَارَ سَائِرَةٌ   تَقِيهِ حَرَّ وَطِيسٍ لِلْهَجِيرِ حَمِى

إنَّ الصِّياغة الشِّعريَّة أتاحت للشَّاعر الاستغناء عن إتمام جملة جواب الشرط وتقدير السِّياق "أنَّى سَارَ فَهِي سائرةٌ مَعَهُ"، وبجمع المحذوفات في هذا البيت نجد مكونات الشَّطر اللَّفظيَّة كالآتي: "هُوَ مِثلُ الغَمَامَةِ أَنَّى سَارَ فَهِيَ سَائِرَةٌ مَعَهُ"، فإذا تقدَّم على الشَّرط أو اكتنفه ما يدلُّ على الجواب وجب حذفه، حيث يجب الحذف إذا كان الجواب معلومًا، دون أن يكون الدَّليل عليه جملةً مذكورةً في الكلامِ متقدِّمَةً لفظًا وتقديرًا(22)، مثلما جاء به البوصيري هنا.

كما لحذف جملة جواب القسم مكان في القصيدة في قوله(23):

اسْتَغْفِرُ الله مِنْ قولٍ بِلا عَمَلٍ   لَقَدْ نسَبْتُ بِهِ نَسْلا لِذِي عُقُمِ

فالحذف متعلق هنا بجملة جواب القسم، إذ السِّياق هو: "والله لقد نَسَبْتَ"، والملاحظ على حذف الجملة أنَّه لم يؤثِّر في السِّياق العام ولم يحدث خَلَلاً يغيِّر من اختيار البوصيري لمعجمه اللُّغوي، فيعتبر السِّياق القرين الوحيد لإدراك أسلوبه.

فالمتكلِّم لم يلجأ إلى الحذف ليحقق خللا ما في النَّص، بل العكس؛ إذ أنَّ للحذف جماليات وأغراض كثيرة، ومع هذا لم يُترك أمر الحذف لقائل النَّص ليفعل به ما شاء، بل وُضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة، ونظرًا لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغةٍ دون أخرى، فقد التقى رأي علماء العربية مع غيرهم من

علماء اللُّغة حول وضع شرط للحذف على درجة كبيرة من الأهمية، وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف[24].

وبهذا يمكن أن أقول بأنَّ البوصيري ليس رجلاً ساذجًا بل كان رجلاً ذكيًا فطنًا، فكان متقلب الشَّخصيَّة، حيث نراه بسيطًا في شعره الاجتماعي، يقظًا في مديحه النَّبوي، يختار ألفاظه بدقة وحذر احترامًا للمقام الذي هو فيه، فشخصيته الطاغية على شعره بشقيه – الديني والاجتماعي- قد أصبحت إحدى السِّمات الأسلوبيَّة في شعره، وهي بمثابة البصمة الأسلوبيَّة التي امتاز بها عن غيره من الشُّعراء المعاصرين له.

ثانيا: التقديم والتأخير وعلاقته بالانزياح الأسلوبي في البردة:

يعتبر التقديم والتأخير في ترتيب العناصر اللُّغويَّة في الخطاب الأدبي من أكثر مباحث التركيب تحقيقا للانزياح فهو يقع بؤرة مباحث الأسلوبية الدائرة حول التركيب.

و(يمثِّل التقديم والتأخير واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللُّغوي ليحقق غرضًا نفسيًا ودلاليًا يقوم بوظيفةٍ جماليةٍ باعتبارِهِ ملمحًا أسلوبيًا خاصًا، ويتم عن طريق كسر العلاقة المألوفة بين المسند والمسند إليه، وفي الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة مميزة)[25].

فيكون للمتقدم من الكلام دور في النَّص على المقتضيات المقاميَّة، في التَّواصل الأدبي أي دوره المتنوع لاستعمال الصِّيغة الفرعيَّة التي وقع اختيارها معجمًا وإعرابًا وترتيبًا للمتأخر دور التأكد من حصول المستلزمات أي تحقق القصد والدلالة، ذلك أنَّ: "دور التقديم والتأخير يتجاوز مجرَّد رد الفروع إلى الأصول إلى مباحث تتعلق بالفروق المعنويَّة الحاصلة عن الانتقال من البنية الأصليَّة إلى البنى المتفرعة عنها بواسطة التصرف في رُتَبِ العناصر في اللفظ، ولئن كانت هذه الظاهرة لا تنال من الأدوار النَّحوية المتعلقة بالمحلات الإعرابيَّة فإنَّ لها دورًا حاسمًا في تحديد المعنى الحاصل من الجملة...، وهو ما تناولته بعض الدِّراسات الحديثة في مباحث اعتبرت لها وظائف دلاليَّة وأخرى إعرابية وأخرى تداوليَّة"[26].

وقد ألمح إلى ذلك النُّحاة والبلاغيون كسيبويه والجرجاني وجعل صاحب المثل السَّائر للتقديم والتأخير ضربين[27]:

فالأول: يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو أخر المقدم وقدم المؤخر لتغير

المعنى. والثاني: يختص بدرجة التقدم في الذكر، لاختصاص بما يوجب له ذلك ولو أخر لما تغيَّر المعنى، بينما الثاني يمثِّل البنية الأصليَّة الخاضعة للنظام اللُّغوي، والأول البنية المنزاحة لتحقيق شعريَّة العبارة في مقام التَّداول.

وبعد إحصائنا للانحرافات الأسلوبيَّة المتعلقة بتوزيع واختيار الكلمات في البردة وجدنا هذه الظاهرة متوفرة على الترتيب التالي:

1- التقديم والتأخير بين ركني الجملة.

2- التقديم والتأخير بين أركان الجملة ومتعلقاتها.

3- التقديم والتأخير بين متممات الجملة.

ولعلَّنا ركَّزنا النَّظر على النَّوع الثَّاني، وهو: التقديم والتأخير بين أركان الجملة ومتعلقاتها حيث يتصرَّف البوصيري في تشكيل أساليبه فهو لا يخضع لقواعد ثابتة مستقرة وهذه هي نواة الخطاب في شعره، لذا تجده يتصرَّف في أدائه الفني ولا يعبأ أحيانًا بنظام ترتيب الكلمات وتوزيعها على النَّمط المعهود، فيقدِّم المفعول به على ركني الجملة من غير مسوغ أو استفهام أو من غير وجود فضاء تعليقي، فقد ورد في البردة تقديم المفعول به على الفاعل، وفي هذا يرى ابن جني: "أنَّ تقديم المفعول به يكون على ضربين: أحدهما تقديم المفعول على الفعل الناصبة تقديم يقبله القياس، ويمثِّل له بقولهم زيدا يضرب عمر - وهذا الضرب لا يوجد في القصيدة في الغالب الأعم -، والضرب الثاني تقديم المفعول به على الفاعل"[28] فهذا موجود في القصيدة في هذا المثال[29]:

لَــوْ نَاسَــبَتْ قَــدْرَهُ آيَاتُــهُ عِظَمًــا   أَحْيَا اسْمُهُ حِيْنَ يُدْعَى دَارِسَ الرِّمَمِ

لقد تمَّ تقديم المفعول به "قَدْرَهُ" للفعل "نَاسَبَتْ" على الفاعل "آيَاتُهُ" دون حدوث فضاء تعليقي بين الفعل والمفعول به، والمقصود بالفضاء التعليقي أنه لا توجد كلمات تحول بين الفعل والفاعل والمفعول.

ويمكن إعادة ترتيب الكلمات وإزالة الانزياح الأسلوبي بقولنا: لو ناسبت آياتُهُ قَدْرَهُ عِظَمًا.

فالدلالة التي يؤديها هذا البيت هو التخصيص، فقد مزج بين قدره وآياته، فقدره عليه الصَّلاة والسَّلام يدلُّ على كمال قربه لله تعالى، وأنَّ آياته هي أعلام على نبوته، ومثل هذا النَّوع من التقديم والتأخير كثير في البردة؛ حيث يُظهر البوصيري المرونة في توزيع الكلمات والجمل، ويبدو للمتلقي وكأنَّ له مطلق الحرية

ولا يهمه ذلك مادام يحقق الدلالة المطلوبة.

إنَّ هذا التَّصرف في توزيع الكلمات يجعلنا نرى بأنَّ البوصيري يواجه الواقع من خلال اللُّغة بنفس كبيرة، ويُتعب متلقيه، لذا نجده يتصرَّف في أداته الفنيَّة وينزاح عن النَّمط المعهود بحثًا عن تركيبٍ غير عادي ممَّا يعكس ذاته ونمط تفكيره وأحاسيسه وانفعالاته.

وهو لا يسير على نمط واحد من الانزياحات الأسلوبيَّة المتعلِّقة بالإيقاع، فهو ينزاح بالتَّركيب من أجل الإيقاع الموسيقي وتكوين الأثر الصوتي.

ومن مظاهر مساهمة انزياح المستوى التَّركيبي في الإيقاع، أنَّه ينزاح في تركيب شطر بيت بالتقديم والتأخير يلتزم نفس التركيب في الشطر الثاني؛ بحيث يحدث تقابل في تركيب شطري البيت ممَّا يؤدِّي إلى خلقِ نغمةٍ موسيقيَّةٍ متميزةٍ تقوم على التماثل التركيبي التام بين صدر البيت وعجزه، أنظر إلى قوله(30):

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِم

وممَّا يجدر الإشارة إليه أنَّ الانزياح في التوزيع يؤدِّي أحيانًا إلى غموض في شعر البوصيري، فينشغل المتلقي بفك طلاسم أو شفرات الأسلوب، ذلك أنَّ بعض الأساليب الغامضة ليس لها دلالة فنية، إذ ليس لكلِّ انزياح أثر جمالي، فقد يكون في بعض انزياحاته ما هي سوى أخاديع أسلوبيَّة ليس لها دور شعري، ولهذا الأسلوب وسائل يستعين بها، وغايات يهدف إليها، فهو لا يَحدُثُ عبثًا، إنَّما هو مقرون بفكر المخاطِبِ ونفسه من جهة، وبنفس المخَاطَب من جهة أخرى، فحسب ترتيب الأفكار في ذهن الباث يترتب كلامه، ومهمة الأسلوبي أن يكشف عن السِّمات الأسلوبيَّة التي يحققها الأسلوب.

وفي ختام الحديث عن الانزياح في الاختيار والتوزيع في شعر البوصيري يطرأ التَّساؤل التالي: ما هو سر بقاء وانتشار البردة بين العوام والخواص؟ أهي راجعة إلى الإلهام والعبقريَّة في الظاهرة الشِّعريَّة الإبداعيَّة؟ أم هي راجعة إلى خصائص الأسلوب التي تبرز براعة الشَّاعر فيها؟

إنَّ التصرُّف في الأسلوب عمليَّة واعية تقوم على اختيار أدوات اللُّغة وتوزيعها واستغلال طاقاتها عن وعي وإدراك، فالذَّات وحدها الملهمة لكلِّ هذه الاختيارات والتوزيعات وفي مختلف السِّياقات والأنماط، فهي قوة تلهم الشَّاعر وتمكِّنه من الإبداع مثلما نجد المغناطيس الذي يجذب قطع الحديد بقوة متصلة به،

فالشَّاعر الملهم قد لا يملك وعيه وهو يبدع قصائده، ويبدو أنَّ هناك خيطًا رقيقًا ينظِّم العلاقة بين الوعي واللاَّوعي.

الهوامش:

1 – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط. 6، بيروت 1998 م، مادة (بَرَدَ).
2 – أحمد شوقي: الشوقيات في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار الكتب العلمية، بيروت 2001، ج 1، ص 156.
3 – زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، ط. 1، صيدا – بيروت، 1955 م، ص 108.
4 – أبو محمد بن قتيبة الدينوري: الشِّعر والشُّعراء، ضبط وتحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، ط. 3، بيروت 1426 هـ – 2005 م، ص 20.
5 – زكي مبارك: المدائح النَّبويَّة، ص 108.
6 – محمود علي مكي: المدائح النبوية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط. 1، مصر 1991 م، ص 113.
7 – زكي مبارك: المدائح النَّبويَّة، ص 108.
8 – ديوان البوصيري، تحقيق محمد سيد الكيلاني، مطبعة البابي الحلبي، مصر 1955 م، ص 200.
9 – محمود علي مكي: المدائح النبوية، ص 113.
10 – محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، ط. 1، تونس 2001، ج 2، ص 1136.
11 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد ألتنجي، دار الكتاب العربي، ط. 1، بيروت 1425 هـ – 2005 م، ص 106.
12 – ينظر، ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت 1998 م، ج 1، ص 62.
13 – نفسه.
14 – سورة يوسف، الآية: 85.
15 – سورة القارعة، الآية: 10.
16 – ينظر، صائل رشدي شديد: عناصر تحقيق الدلالة في العربية، دراسة لسانية، الأهلية، ط. 4، عمان– الأردن، 2004 م، ص 130 – 131.
17 – ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط. 1، الإسكندرية 1977 م، ص 215 – 216.
18 – الديوان، ص 200.
19 – أبو العباس محمد بن يزيد: المقتضب، تحقيق حسن حمد، دار الكتب العلمية، ط. 1،

بيروت 1420 هـ - 1999 م، ج 1، ص 292.

20 - الديوان، ص 193.

21 - الديوان، ص 194.

22 - طاهر سليمان: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية 1999 م، ص 286.

23 - الديوان، ص 192.

24 - صبحي إبراهيم الفقي: علم اللُّغة النَّصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقيَّة على السُّور المكيَّة، دار قباء، ط. 1، القاهرة 1431 هـ - 2000 م، ج 1، ص 207.

25 - راشد بن هاشل الحسني: البنى الأسلوبيَّة في النَّص الشِّعري، دراسة تطبيقيَّة، دار الحكمة، ط. 1، لندن 2004 م، ص 233.

26 - محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ج 1، ص 526.

27 - ابن الأثير: المثل السائر، ج 1، ص 20.

28 - ابن جني: الخصائص، ج 1، ص 158.

29 - الديوان، ص 193.

30 - الديوان، ص 190.

المصطلح والمصطلحية عند الصوفية

الصادق دهاش
جامعة المدية، الجزائر

ظهرت الطرق الصوفية نتيجة للصراع الفكري والسياسي بين الفرق الدينية، وزاد من استفحال ظاهرة التصوف، ذلك الخلاف المرير الذي كان بين أهل السنة المذاهب الأخرى، فكثرت المنازعات والأزمات وصعبت الحياة، وكانت هذه الوضعية سببا مباشرا لهروب بعض النفوس من الواقع وانزوائها في الزوايا، إلى جانب الإسراف في البذخ والتبذير فخاف البعض على دينهم فمالوا إلى الزهد والتصوف، لذلك نشأ من رحم التصوف مصطلحات كثيرة معقدة، مما أدى إلى أن يكون علم التصوف علما قائما بذاته وبابا لا يدخله إلا العارفون بخبايا الخطاب الصوفي الذي كان يغلب عليه الجانب الفلسفي التعبدي.

1 - أصول التصوف:

وقع اختلاف كبير بين المثقفين المسلمين حول أصل التصوف، هل هو أصيل أم دخيل وهل هو عربي إسلامي، يمت بصلة قوية للثقافة الإسلامية، أو هو علم لا يمت بصلة بأي حال من الأحوال إلى الحضارة الإسلامية، والبعض الآخر يرى في التصوف مزيجا من مذاهب هندية وفارسية ويونانية، فهذبوها وصبغوها بصبغة الإسلام، ونظموها ووضعوا لها قواعد وأصول نظرا لما للتصوف من طهارة النفس وحب الخير، ومن الذين أرجع التصوف إلى جوهر الإسلام وروحه، زكي مبارك[1].

أما المستشرق الألماني كارل بروكلمان فهو الآخر يرى بأن أصول التصوف عربي إسلامي خالص[2]، أما الشيخ مبارك الميلي فيعترف من جهته بوجود سبعة أصول للصوفية الأتقياء هي: "التمسك بكتاب الله، والاقتداء بسنة رسول الله (ص)، وأكل الحلال، وكف الأذى واجتناب الآثام، والتوبة، وأداء الحقوق"[3].

2 - أنواع التصوف:

هناك نوعان من التصوف، تصوف فردي أو خاص وهم الذين لبوا دعوة التعبد والانقطاع للزهد، كان يقوم به أهل العلم، ولذلك فهو تصوف خاص بالنخبة

المسلمة. ومنذ بدء عصر الضعف منذ القرن السادس عشر للميلاد، ظهر نوع جديد من التصوف هو التصوف الجماهيري وهو التصوف الذي انتشرت معه الدروشة وسادت الفوضى الدينية والثقافية بسبب تغيب دور العقل والعلم، فانتشرت الخرافات والبدع والأباطيل بين المسلمين ولاسيما في عقيدتهم.

وتفرع عن الطرق الصوفية فرعان هما فرع الغزالي وسموا بالسالكين، وهم الذين تمسكوا بالسنة والشريعة، والفرع الثاني أطلق عليهم المجذوبون إلى الله، وهم الذين أدركوا الحقيقة بمعزل عن الشريعة كالحلاج والبصري وجلال الدين الرومي[4].

3 – التنظيم الهيكلي للصوفية:

هناك تنظيم محكم يسود الطرق الصوفية، ينظم العلاقة بين العلماء والفقراء، وفرق صوفية تضم بين صفوفها صنفين من الناس علماء وفقراء، وهم الذين درسوا الطرق الصوفية. نجد هذا النوع مثلا في الطريقة القادرية، أما فرقة العيساوة والحنصالية فتضم الفقراء[5].

للطرق الصوفية تنظيم هيكلي يخص الإنسان البشري من الأعلى إلى الأسفل وذلك كالتالي:

– الغوث، فهو أعلى رتبة من التصوف، فهو العالم ويطلق عليه أيضا اسم الغوث الأكبر فهو القريب من الله.

– القطب، ويقال قطب القطوب، فهو محرر العالم[6] فهو الإمام المعصوم عند بعضهم. وهناك مصطلح القطبية الكبرى وهي مرتبة قطب الأقطاب ولا ينال هذه الرتبة إلا من كان على باطن خاتم النبوة المحمدية[7].

ويتحدث ابن عربي عن منزل القطب ومقامه وحاله قائلا: "القطب الأكبر الدائرة ومحيطها ومرآة الحق، عليه مدار العالم، له رقائق ممتدة إلى جميع قلوب الخلائق بالخير والشر على حد واحد، لا يترجح واحد عن صاحبه وهو عنده لا خير ولا شر ولكن وجود"[8]، ويواصل ابن عربي كلامه فيقول بأن القطب يحكم في زمانه على كل بر وفاجر، سواء أكان عيسويا أو موسويا، لأنه من مشكاة محمدية[9]، علما أن القطب هو نفسه الغوث عند ابن عربي فهما عبارة عن الواحد[10].

يتصف القطب بالرحمة والعصمة والخلافة والنيابة، وللقطب أربعة عشر

علامة[11]. يرى الشيخ أحمد بن عجيبة بفكرة تعدد الأقطاب في الزمان الواحد، وذلك في المقامات والأحوال والعلوم، فنقول قطب المقامات وقطب الأحوال وقطب العلوم، وإذا كان المقام الذي يتصف به القطب واحدا فقط يعبر عنه بالغوث، وهو الذي يصل منه المدد الروحي إلى دوائر الأولياء من نجيب ونقيب وأوتاد وأبدال، وله الإمامة والإرث والخلافة الباطنية، ولا يصل إلى مرتبة غوث إلا من كان له قسط كبير ونصيب أكبر من سر البقاء بالله[12].

- الأخيار أو الخيار وهم سبعة أفراد.

4 - النظام الإداري للصوفية:

أما نظام الطرق الصوفية فهو هرمي من الرأس إلى القاعدة:

- شيخ الطريقة، ويسمى شيخ الشيوخ وهو المعلم الكبير، ويضم إليه شيوخ الزوايا وعددهم بعدد زوايا الطريقة.

- النائب ويسمى أيضا باسم الخليفة أو الوكيل، وهو رئيس الزاوية، له عدة مهام منها تسيير وخدمة فقراء البلاد البعيدة، ويستقبل هبات المؤمنين، ويراقب الزيارات إلى ضريح الولي الصالح.

- المقدم (الأمامي).

- الشاوش فهو الإنسان الذي يهتم بإدارة وتسيير شؤون الفقراء، ويعد الوسيط الأكبر بين الخليفة ومختلف المؤمنين.

- الرقيب أي رقيب الطريق.

- الإخوان أو الفقراء، أو الدراويش، أو المريدون، ويطلق عليهم أيضا اسم "السالكون" الذين يمشون نحو الله، وأطلق عليهم تسمية أخرى هي المجذوبون وهم الموحدون الذين رضي الله عنهم وللمريدين تسمية أخرى هم "القناديز" وهو اسم بربري يعني الإخوان السالكين، هؤلاء جميعا يسمون بالمتمشيخين، وأصحاب الرتبة الروحية، وأصحاب التحلية والتخلية وأهل التصفية والتزكية والتسليك، والمقربون عند الله، والعارفون بالله، والزهاد والعباد والنساك والمتقشفين والطلبة، والخدام مفرد خديم.

وقال ابن عربي بأن المريد هو المتجرد عن إرادته، وهو من المنقطعين إلى الله[13]. ومن الواجبات الضرورية العملية التي يقوم بها المريدون: العزلة، والخلوة، والصيام كانت هذه الصفات الثلاث إجبارية في كل الطرق قديما وحديثا والاختلاف في الصفات الأخرى والحضرة[14]، والزيارة، والصدقة أو الهدية أو الغفارة، والذكر.

أما المريد عند الشيخ أحمد بن عجيبة فهو من تعلقت إرادته بمعرفة الحق ودخل تحت تربية المشايخ، وأما الفقير فهو الذي لا يملك ولا يملك، أي لا يملك شيئا ولا يملكه شيء وهناك أربعة شروط للفقير: رفع الهمة، وحسن الخدمة، وتعظيم الحرمة، ونفوذ العزيمة[15].

5 – أنواع الذكر عند الصوفية:

ينقسم الذكر عند الصوفية إلى نوعين رئيسيين هما: الأول، الذكر الخفي الذي يقوم به المتصوف بصوت منخفض جدا أو ذهنيا، والثاني، الذكر الجلي وهي الأوراد التي تأدى في العلن وعلى شكل حلقات وبصوت مرتفع[16].

6 – بعض مصطلحات الصوفية:

– مصطلح التصوف: اختلف المفكرون والكتاب في الاهتداء إلى تعريف جامع شامل للتصوف، وهذا لاختلاف المدارس الفقهية والمذهبية واللغوية، فالتعريف الشائع أن أصل كلمة التصوف مأخوذة من كلمة الصوف أما البيروني فيرى في كتابه "مقولات الهند" بأن الصوفي تعني صفاء السريرة أو صفاء النفس[17]، كما يقول الشيخ مبارك الميلي، بأن الصوفية نسبة إلى أهل الصفة وهم الفقراء الذين كانوا يصطفوا في مسجد رسول الله عقب كل صلاة[18].

أما ابن عربي فقد عرف التصوف بأنه الوقوف مع الآداب الشرعية ظاهرا وباطنا، وهي الخلق الإلهية، وقد يقال بإزاء إتيان مكارم الأخلاق وتجنب سفا سفها[19]، يسانده في ذلك الشيخ عبد الرزاق القاشاني الذي أعطي تعريفا مشابها للتصوف وهو التخلق بالأخلاق الإلهية[20].

ويبنى التصوف على ثلاثة خصال هي: أولا، التمسك بالفقر والافتقار؛ وثانيا، التحقق بالبدل والإيثار؛ وثالثا، ترك التعرض والاختيار[21]. أما الصوفي ابن عجيبة[22] فقد جعل علم الباطن هو نفسه علم التصوف، وأن الشيخ هو الذي ينقل المريد من مرحلة علم الشريعة (إصلاح الظاهر) إلى مرحلة علم الطريقة، لأن الشريعة تصلح الضمائر، والحقيقة تصلح السرائر.

ويذهب ابن عجيبة إلى حد جعل علم التصوف هو سيد العلوم ورئيسها، ولب الشريعة وأساسها، ويضيف ابن عجيبة بأن التصوف مشتق من كلمة الصفاء والتصفية أو من الصفة لأنه اتصاف بالكلمات[23].

– الأسفار في منظور ابن عربي: المسافر في نظر الصوفي محي الدين بن عربي

هو الذي سافر بفكره في المعقولات وهو الاعتبار، وبذلك يكون قد عبر من عدوة الدنيا إلى عدوة التقوى، وبذلك يكون السفر هو سفر القلب إذا أخذ في التوجه إلى الحق في الذكر.

كما أعطى ابن عربي ثلاثة أقسام للمسافر هي: مسافر مطرود كإبليس وكل مشرك، ومسافر غير مطرود لكنه سفر خجل كسفر العصاة الحياء الذي غلب عليهم، وسفر اجتباء واصطفاء كسفر المرسلين.

أما المسافرون إلى الله فهم ثلاثة: مسافر أشرك بالله لأنه نسب إلى الله ما ليس فيه، فهو مسافر غير مطرود من رحمة الله ولكن بينه وبين الله حجاب، ومسافر نزه الله عن كل ما لا يليق به فهذا يصل إلى العتاب لا إلى الحجاب، ومسافر معصوم يخاف الناس ولا يخافون، ويحزن الناس ولا يحزنون[24]. وتوجد ثلاثة أسفار أثبتها الله عز وجل وهي: سفر من عنده وهو الربح، وسفر إليه، وسفر فيه وهذا الأخير هو سفر التيه والحيرة، فالسفر الأول والثاني لهما غاية والأخير لا غاية له[25].

أما السفر الرباني من العماد إلى عرش الاستواء مثل سفر الرحمانية، وهناك سفر الخلق وسفر الإبداع، وسفر القرآن العزيز، وسفر الرؤية كسفر الإسراء، وسفر الابتلاء وهو سفر من علو إلى أسفل من قرب إلى بعد[26]، وسفر الأنبياء كسفر إدريس وهو سفر العز والرفعة وسفر النجاة وسفر نوح عليه السلام، وسفر الهداية وهو سفر إبراهيم، وسفر الإقبال وعدم الالتفات وهو سفر لوط، وسفر المكر والابتلاء في ذكر يعقوب ويوسف عليه السلام، أو سفر الميقات الإلهية لموسى عليه السلام، وسفر الخذر[27].

كما اجتهد الصوفيون في إيجاد مجموعة كبيرة من المصطلحات، فقد أحصى محي الدين بن عربي حوالي مئة وثماني وتسعون (198) مصطلحا من مصطلحات الصوفية سنة 615 هجرية، ومن أشهر هذه المصطلحات والتي اخترنا منها حوالي خمسة عشر لأهميتها العلمية والاصطلاحية وقمنا بترتيبها ترتيبا أبجديا وهي:

– الأحوال: وهي المواهب الفياضة على العبد من ربه[28].

– الاسم: ليس هو اللفظ بل هو ذات المسمى وهو نوعان: اسم لصفة وجودية كالعليم والقدير واسم صفة عدمية كالقدوس والسلام[29].

– الرقيقة: وهي اللطيفة الروحانية وهي بمثابة الوسيلة التي يتقرب بها العبد إلى الحق ويقال لها رقيقة العروج ورقيقة الارتقاء، ويطلق أيضا اسم الرقيقة على أفكار وعلوم وسلوك الطريقة[30].

– السر: هو الحق لأن السر هو الطالب للحق، والسر أنواع، سر العلم هو حقيقة العالم به وسر الحال، وسر الحقيقة، وسر التجليات، وسر القدر، وسر الربونية، وسر سر الربونية، وهناك مصطلح سر السر وهو من فرد به الحق عن العبد[31].

– الشريعة والحقيقة: يخطأ من يظن بأن الشريعة خلافا للحقيقة، فابن عربي يرى بأنهما عملة واحدة فإن الشريعة جسم وروح، "فجسمها علم الأحكام وروحها الحقيقة، وأن الشريعة علم الأحكام بالدنيا، أما الحقيقة فهي علم الآخرة"[32].

علما بأن الحقيقة الإلهية لا يمكن تحقيقها بالعين المجردة، وبالتالي فهي أسرار ليست في متناول كل واحد، بل تتطلب مجاهدة النفس، الشريعة والحقيقة واحد يكملان بعضهما البعض فلا بد أن يكون عمل الشريعة حقيقة، وعمل الحقيقة شريعة[33].

– الشيخ: وهو الإنسان الكامل في علوم الشريعة والطريقة والحقيقة والكامل فيها، فهو عالم بآفات النفوس وأمراضها وأدوائها، وقدرته على شفائها والقيام بهداها[34].

– الصمت: يعطي ابن عربي قسمين للصمت هما: صمت باللسان وصمت بالقلب ثم يقول "فمن صمت لسانه ولم يصمت قلبه خف وزره، ومن صمت قلبه ولسانه ظهر له سره وتجلى له ربه، ومن لم يصمت لسانه فهو ناطق بلسان الحكمة، ومن لم يصمت لا بلسانه ولا بقلبه كان مسخرة للشيطان وملكا له. فصمت اللسان من مراتب العامة وأرباب السلوك، وصمت القلب من صفات المقربين (أهل المشاهدات)[35].

– الطاهر: هو من عصمه الله من المخالفات، فهناك طاهر الظاهر، وطاهر الباطن، وطاهر السر، وطاهر السر والعلانية وهو الذي أدى وأوفى حقوق الحق والخلق جميعا[36].

– العالم: وهو الظل الثاني فالعالم صورة الحق، والحق هوية العالم وروحه، والعوالم أنواع: عالم الجبروت وهو عالم الأسماء والصفات الإلهية، وعالم الأمر، وعالم الملكوت، وعالم الغيب، وعالم الخلق، وعالم الملك، وعالم الشهادة.

– العامة: هم الذين اقتصر عملهم على علم الشريعة ويسمى علمائهم: علماء

الرسوم[37].

– العزلة: فالعزلة عند ابن عربي على قسمين، عزلة المريدين وهي بالأجسام عن مخالفة الأغياظ، وعزلة المحققين وهي بالقلوب عن الأكوان، كما أعطى ابن عربي ثلاث نيات للمعتزلين هي: نية اتقاء شر الناس، ونية اتقاء شر المعتدي، فالأول سوء ظنه بالناس والثاني سوء الظن بنفسه، ونية إيثار صحبة المولى من جانب الملأ الأعلى، ويرى ابن عربي بأن أرفع حالات العزلة هي الخلوة[38].

– الفناء: إن صاحب الفناء لا يرى في الوجود إلا الله، لذلك كّفر البعض الحلاج الصوفي المشهور لأنه يرى فناءه في الله، فأصبح يتصف بصفات الله[39]، ويقول ابن عربي بأن الفناء هو رؤية العبد للعلة بقيام الله على ذلك. وقّسم الشيخ أحمد بن عجيبة الفناء إلى ثلاثة أنواع هي: فناء في الأفعال، وفناء في الصفات وفناء في الذات[40].

– المشاهدة: أو المكاشفة وهي نوع من أنواع الرياضة التي تقوم بها نفس الإنسان، فتقوده إلى حياة التأمل، فإن التعمق في دراسة الشيء، تؤدي حتما إلى التعرف على حقيقة ذات الشيء من كل جوانبه، كدراسة القرآن التي تقود إلى معرفة الله[41].

ومن سلبيات المشاهدة أنها تلغي دور العلم الذي يأتي عن طريق المعلم، كما فهم ابن عربي المشاهدة أو المكاشفة على أنها هي السر[42]، بل ينظر ابن عربي للمشاهدة أنها لا تحتاج للفهم[43]. وهذا بيت شعري لابن عربي يصور فيها المشاهدة التي لا ينالها إلا أصحاب العقول الراجحة، ومن ذلك قوله[44]:

والكشف نور ولكن ليس تدركه   إلا عقول لها في الوزن رجحان

وفي إطار تعريف ابن عربي لعمل الكشف الذي يراه بأن غاية المطالب وهو الرؤية فالعالم بين التجلي والحجاب[45].

– المكان: أما المكان في مفهوم ابن عربي فهو عبارة عن منزل في هذه الأرض ولا يكون إلا لأهل الكمال، الذين حققوا المقامات[46].

7 – الخاتمة:

لقد تناول أقطاب الفكر الصوفي منذ القدم مصطلحات صوفية يغلب عليها الاستعارة والتشبيه وتعد مصطلحات علم التصوف من أخطر وأصعب المصطلحات فالقارئ يجد صعوبة كبيرة للسيطرة على هذه المصطلحات، خاصة

إذا كان من خارج أهل التصوف أو الاختصاص العلمي، فهناك تداخل كبير بين رموز وإشارات ومعان كثيرة، وطلاسم متعددة، خاصة وأن الإنسان في إسلامه أربعة مراتب هي: إسلام، وإيمان، وإحسان، ويقين.

فالصوفية عالم مغلق لانغلاق معاني التصوف، التي لا يفهمها أحيانا حتى المتبحرون في علم التصوف، لطغيان النظرة المثالية على رجال التصوف.

لذلك يصعب علينا اليوم فصل المصطلحات الصوفية عن عموم الثقافة العربية الإسلامية فقد تفاعلت معها وأثرت وتأثرت بها، ولذلك صارت جزءا مهما من كينونة الأمة الإسلامية، وبالتالي تدخل هذه الدراسة في بعث عناصر التراث الشعبي كالمعتقدات والمعارف الشعبية.

الهوامش:

1 – زكي مبارك: الأخلاق عند الغزالي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1924، ص 61.

2 – كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه فارس البعلبكي، دار العلم للملايين، ط. 5، بيروت 1968، ص 236.

3 – مبارك الميلي: رسالة الشرك ومظاهره، دار الغرب الإسلامي، ط. 4، بيروت 2000، ص 249.

4 – حليم بركات: المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط. 2، بيروت 1985، ص 265.

5 – Cappolani : Confrérie religieuse musulmane de sidi Ammar Boucana, Adolf Jourdan éditeur, Alger 1894, p. 8.

6 – Louis Rinn : Marabouts et Khouan étude sur l'islam en Algérie, Adolf Jourdan éditeur, Alger 1884, p. 55.

7 – عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، ويليه رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال، تحقيق الدكتور عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت 2005، ص 65.

8 – محي الدين بن عربي: اصطلاح الصوفية، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد 1948، ص 2.

9 – المصدر نفسه، ص 7.

10 – عبد الرزاق القاشاني: المصدر السابق، ص 170.

11 – راجع، أحمد بن عجيبة: اللطائف الإيمانية الملكوتية والحقائق الإحسانية الجبروتية في رسائل العارف بالله الشيخ أحمد بن عجيبة الحسني، تحقيق الدكتور عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت 2006، ص 252 – 254.

12 – المصدر نفسه، ص 253.
13 – ابن عربي: اصطلاح الصوفية، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد الدكن، الهند، ص 2.
14 – الحضرة كلمة مشتقة من الحضور إلى التجمع والاجتماع لذكر اسم الجلالة.
15 – أحمد بن عجيبة: المصدر السابق، ص 251.
16 – حليم بركات: المرجع السابق، ص 265.
17 – ت. ج. دي بور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة وتعليق محمد عبد الهادي أبو ريدة، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1980، ص 134.
18 – مبارك الميلي: المرجع السابق، ص 63.
19 – ابن عربي: اصطلاح الصوفية، ص 17.
20 – عبد الرزاق القاشاني: المصدر السابق، ص 11.
21 – المصدر نفسه، ص 70.
22 – الشيخ أحمد بن عجيبة الحسني، صوفي مغربي كان حيا إلى غاية 1224 ميلادي، فهو قطب أو غوث تلقى أسرار الحقيقة من أستاذه الشيخ سيدي محمد البوزيدي، وله تآليف كثيرة نذكر منها: قواعد التشوف في حقائق التصوف، وتفسير القرآن الكريم.
23 – أحمد بن عجيبة: المصدر السابق، ص 213 – 214.
24 – ابن عربي: الأسفار عن نتائج الأسفار، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، 1948، ص 6.
25 – المصدر نفسه، ص 3.
26 – المصدر نفسه، ص 23.
27 – المصدر نفسه، ص 27 – 63.
28 – عبد الرزاق القاشاني: المصدر السابق، ص 11.
29 – المصدر نفسه، ص 12.
30 – المصدر نفسه، ص 32.
31 – المصدر نفسه، ص 35.
32 – محي الدين بن عربي: الأسفار، ص 28.
33 – أحمد بن عجيبة: المصدر السابق، ص 154.
34 – المصدر نفسه، ص 38.
35 – ابن عربي: حلية الأبدال، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد، الهند، 1948، ص 4.
36 – المصدر نفسه، ص 42.
37 – عبد الرزاق القاشاني: المصدر السابق، ص 44.
38 – المصدر نفسه، ص 5 – 6.

39 – ميلود شكار: شخصية الحلاج الصوفية، مجلة رسالة المسجد، الشؤون الدينية والأوقاف بالجزائر، نوفمبر 2006، ص 38.
40 – أحمد بن عجيبة: المصدر السابق، ص 94.
41 – ابن عربي: حلية الأبدال، ص 17.
42 – المصدر نفسه، ص 24.
43 – المصدر نفسه، ص 54.
44 – ابن العربي: الوصايا، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن، الهند 1948، ص 2.
45 – المصدر نفسه، ص 28.
46 – ابن عربي: اصطلاح الصوفية، ص 5.

الثقافة الشعبية العربية في أعمال المستشرقين
بين التزوير والتنوير

د. مجدي فارح
كلية الآداب، جامعة تونس

يستدعي السياق الإشارة إلى ما أثاره الاستشراق، ولا يزال يثيره، من التباسات وتساؤلات حول غاياته ومراميه، حتى بلغ الأمر حدّ اعتباره مشوبا بـ"العرقية المركزية الأوروبية"، حسب تعبير مكسيم رودنسون[1] وأنه كان الأداة (أو على الأقل المساعد والحليف) للتغلغل الاستعماري الأوروبي في الشرق، وأن المستشرقين عملوا غالباً على استكشاف أوضاع الشرق وتراثه ووضعوا حصيلة ما توصلت إليه بحوثهم في خدمة مشاريع دولهم الاستعمارية. تنطوي النظرة الآنفة إلى الاستشراق على كثير من الصحة، ولكنها لا تنطبق بالدرجة نفسها على المستشرقين كافة. بعد صدور كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد[2]، الذي يعد من أهمِّ الأطروحاتِ في الدِراساتِ ما بعد الكولونيالية، وظفّت أعمال المستشرقين في الحقول المعرفيّة المختلفة لتحليل وكشف الطرائق التي سلكها الغربيون في رؤيتهم وتصويرهم لثقافة الشرق[3].

تبحث هذه الدراسة في طبيعة حضور الثقافة الشعبية العربية في أعمال المستشرقين ومنطلقات تفاعلهم معها، وطرائق اشتغالهم على هذا المتن البحثي الذي كثيرا ما تعاملت معه النخب العربية وخاصة أنصار الثقافة العالمة على أنّه ثقافة فرعية لا ترقى إلى منزلة الثقافة العالمة المرجعية. ظلّت الثقافة العربية تتحدد لزمن طويل "وكأنها حديث كتب عن كتب"[4]، مع ما يعنيه ذلك من اقصاء وتهميش لجانب أساسي وفاعل في الثقافة والواقع. ينطوي الحقل المعرفي العربي على هذه الثنائية العميقة التي ترقى، في تأثيرها، إلى مستوى الازدواجية التقاطبية القابلة لتوليد كل أنواع الانقسام والقطيعة. أحد تجليات هذه الثنائية يتمثّل في اختلاف طبائعهما، فالثقافة العالمة تتسم بطابعها المنهجي الدقيق وبطابعها المؤسسي، وبخاصيتها التدوينية، في حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفهي والتلقائي. ولكن شفهية الثقافة الشعبية وتلقائيتها لا تعني وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، لأنها تعبير عميق عن تمثلات معقدة لفهم

الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها. كما أنّ الثقافة العالمة ليست إلا لحظة من لحظات التعبير الثقافي، يمكن تسميتها "بلحظة التعبير عن الفاعلية المنطقية أو العقلية للتمثل الإنساني للعالم"[5]. أما الثقافة الشعبية، التي تعتمد على جملة من التعابير كالغناء والأمثال والسير الشعبية وعلى جملة من التجليات الثقافية كالمأكل والملبس وطقوس العبادة ومراسم الاحتفالات والأعياد والمواسم وغيرها، فيما يسمى بمنظومة العادات والتقاليد والمعتقدات[6]، فهي لا تقل قيمة عن النصوص المكتوبة للتعبير عن نوازع الذات وحاجاتها.

فكيف تفاعل المستشرقون مع الثقافة الشعبية العربية؟ هل عكست أعمالهم ملامح الاحتكاك الثقافي التنويري، أم الاستعلائي التزويري الخادم لأغراض ومطامع الغرب في التوسع والهيمنة؟ هل كان من تلك الأغراض والمطامع أن يُقدِم بعض المستشرقين ثقافة الشرق في صورة نمطية، ما زال أثرها باقياً حتى الآن، رمزا للجمود والتخلف والشهوانية وعدم العقلانية والقهر والاستبداد، في حين تمثل ثقافة الآخر الغربي الديناميكية والتنوير والتحضر والعقلانية والديموقراطية؟ أم أنّ بعض المستشرقين قد نجحوا في التفاعل الايجابي مع ثقافة الشرق وتراثه وفي الغوص في مكونات عاداته وتقاليده؟

1 – في مفهوم الاستشراق ونشأته:

ليس القصد من هذا المدخل حول نشأة الاستشراق وتطوره أن يكون عرضا شاملا يقف عند كل التفاصيل ويدقق في الجزئيات ويؤرخ لكل مرحلة من مراحله، وإنما إلقاء نظرة عامة تبرز لنا بعض المعالم الرئيسية والخطوط العريضة لنتعرف من خلالها على أهم العوامل التي ساعدت على نشأة الاستشراق وتطوره، وما صاحب ذلك من تطور في النظرة الغربية للشرق[7].

حصل خلاف بين الباحثين في تحديد مفهوم الاستشراق، وهذا بسبب القوالب الفكرية التي يبني عليها هؤلاء تصوراتهم تجاه المفاهيم والمصطلحات، ولكن غالبا ما يعرّف الاستشراق على أنّه مصطلح مشتق من مادة شرق، يقال "شرقت الشمس شرقا وشروقا إذا طلعت"[8]. وتعني في اللاتينية التعلم أو البحث عن شيء ما، وتفيد كلمة (Orienter) بالفرنسية وجّه أو هدى أو أرشد. ويعرّف القاموس الفرنسي الاستشراق بأنّه "مجموعة المعارف التي تتعلق بالشعوب الشرقية"[9]. فالاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي[10]. ويطلق مصطلح الاستشراق عادة على

اتجاه فكري يُعنَى بدراسة حضارة الأمم الشرقية بصفة عامة، ودراسة حضارة الإسلام والعرب بصفة خاصة، في تاريخهم ولغاتهم وآدابهم وعلومهم وعاداتهم ومعتقداتهم وأساطيرهم وخصائصهم العمرانية والفنية[11]. لذلك يطلق مصطلح مستشرق على كل عالم غربي يشتغل بدراسة الشرق في آدابه وحضارته وعاداته وتراثه، وعلى كل باحث غربي متخصص في دراسة اللغات الشرقية كالفارسية والتركية والهندية والعربية أو على أحد فروع المعرفة المتصلة بالشرق من قريب أو بعيد[12]. وثمّة مفهوم آخر للاستشراق أكثر عمومية، يتصلّ باعتباره أسلوبا للتفكير يرتكز على التمييز الأنطولوجي والإبستمولوجي بين الشرق والغرب، إذ يهدف هذا المفهوم إلى إخضاع الشرق للغرب[13].

تختلف الآراء وتتقاطع حول بدايات الاستشراق، فليس هناك تحديد واضح ودقيق لنشأته، بحيث يستطيع الباحث في هذا المجال أن يحدّدَ تاريخا بَعيْنِه. وقد تعدّدت الآراء حول البدايات الأولى للاستشراق إلى أحد عشر رأيا، بعضها يعطي تاريخا بعينه، وبعضها الآخر يقدم حقبة أو عصرا من العصور التي مَرّ بها الشرق أو العالم، والبعض الثالث لا يعطي زمنا، وإنَّما يعتمد على أحداث أو غايات أراد الاستشراق الوصول إليها، فجُعلت هي البدايات[14]. فيرى البعض أن الدراسات الاستشراقية بدأت بعدما فتح المسلمون اسبانيا، وجنوب ايطاليا وصقلية وتأكدّ مع قيام الدولة الاسلامية في الأندلس[15]. أمَّا الذين يحاولون تحديد نشأة الاستشراق تحديدًا علميا قائما على حدث علمي، فيعود بعضهم إلى رحلة الرّاهب الفرنسي جربرت دي أورياك إلى الأندلس في القرن العاشر للميلاد، حيث تعلّم اللغة العربيّة ووقف على علوم الرياضيّات والطب والفلسفة كما قرأ العلوم الدينيّة وكان أوسع علماء عصره من الغربيين معرفة بعلوم العرب. وقد نقل هذا الراهب معارفه إلى روما وانتخب فيها حبرا أعظم وكان أوّل بابا فرنسي، أنشأ مدرستين لتدريس العربيّة وعلوم العرب، ليتحول الشرق إلى هوس وفضول ورغبة غربية ملحّة في التّجديد والتغيير خاصة بعد الحروب الصّليبيّة التي تطلّبت إعادة ترتيب الأوراق لإخراج المجتمعات الغربيّة من عصورها المظلمة المتسمة بهيمنة الكنيسة وذلك بالسّعي للإصلاح وتكثيف الاهتمامات العلميّة وإعادة النظر في المفاهيم الدينيّة والسياسيّة.

في حين يعود البعض الآخر إلى سنة 1312 م حينما قرر مجمع فيينا الكنسي إنشاء كراسي في اللغات العربية والعبرية واليونانية والسريالية في الجامعات

الأربع الرّئيسية في أوروبا وهي: باريس وأكسفورد وبولونيا وسلامنكا، وقد رأى هذا الرأي كثير من الذين كتبوا عن نشأة الاستشراق، أمثال: إدوارد سعيد ومحمود حمدي زقزوق وعدنان أحمد وزان ونجيب العقيقي. ويبدو أنَّ هذا الرأي هو الأقرب إلى الصواب لأنّه يعطي تاريخا بعَيْنهِ وحَادثة علمية محددة بالزمان والمكان والنتائج، ولذا مال إليه كثير من الدارسين وأخذوا به، على اعتبار أنّه أكثر أكاديمية من الآراء التي سبقته[16]. ولكن لم يظهر مصطلح مستشرق في أوروبا إلا في نهاية القرن الثامن عشر، فقد ظهر بإنكلترا أولا سنة 1789، ثم بفرنسا سنة 1799 وأدرج سنة 1848 بقاموس الأكاديمية الفرنسية[17].

وقد كانت البدايات الفعلية لحركة الاستشراق في النصف الأول من القرن التاسع عشر، مع فتح العديد من المؤسسات والمراكز والمعاهد لدراسة اللغات والثقافات والعادات الشرقية والتي تمخض عنها انعقاد أول مؤتمر استشراقي سنة 1873 بباريس[18]. وقد مهدّ المستشرقون لذلك، في مختلف بلدان أوروبا وأمريكا، بإنشاء جمعيات للدراسات الاستشراقية، فتأسست أولا الجمعية الآسيوية في باريس سنة 1822 ثم الجمعية الملكية الآسيوية في بريطانيا وإيرلندا سنة 1823 والجمعية الشرقية الأمريكية سنة 1842، إضافة إلى الجمعية الشرقية الألمانية سنة 1845[19]. وسرعان ما نشطت هذه الجمعيات في إصدار المجلات، وكان هامر برجشتال قد أصدر أول مجلة استشراقية متخصصة في أوروبا وهي مجلة "ينابيع الشرق" التي صدرت بين سنوات 1809- 1818 بمدينة فيينا[20]. وفي سنة 1895 ظهرت بباريس مجلة تهتم أساسا بدراسة العالم الاسلامي وهي "مجلة الإسلام"، وقد خلفتها في سنة 1906 مجلة "العالم الإسلامي" التي صدرت عن البعثة العلمية الفرنسية في المغرب وقد تحوّلت بعد ذلك إلى مجلة "الدراسات الإسلامية"[21]. أما في بريطانيا فقد ظهرت مجلة "العالم الإسلامي" سنة 1911 على يد صامويل زويمر[22].

مع نهاية القرن التاسع عشر، أصبح الاستشراق من المؤسسات العلمية الهامة ومصدر قوة معرفية للغرب في شؤون الشرق من خلال المؤلفات والدوريات والبحوث في صنوف المعارف الشرقية المختلفة التي أصدرها الرحالة إلى الشرق من مبشرين وضباط، ولغويين وأنثروبولوجيين وعلماء آثار وفنانين، وقد أضيف إليهم منذ مطلع القرن العشرين رجال المخابرات والمؤرخون الاقتصاديون وخبراء

الأسواق التجارية[23].

يدلّ هذا الكمّ النوعي والكيفي على الاهتمام الذي اتجه إليه المستشرقون، ليوظّفوا ملكاتهم وقدراتهم تجاه الحضارة العربية الإسلامية لدراستها في كلياتها وجزئياتها ودقائقها بغية الوقوف أمام حقائق تساعد المنصفين منهم في تجلية المواقع التي تجعل منها في أتم استعداد للحوار مع الآخر، وتمدّ المناوئين منهم بنقاط ضعف تلك الحضارة لتشويه محاسنها، وتزوير شكلها وجوهرها، وجعله مناوئا للحضارة الغربية، مما يؤثّر على الرأي العام الغربي وتجنيده ليكون وجها آخر للصراع الحضاري مع الحضارة العربية الإسلامية.

ويتطلب منّا هذا الأمر البحث في فئات المستشرقين الذين تعاقبوا عبر الزمان والمكان مشخصين البناء العام للحضارة العربية الإسلامية، ويرجع بعض الباحثين التنوع في المستشرقين إلى اعتبارات أهمها:

إنّ حركة الاستشراق في الغرب وفي مختلف العصور، كانت تخدم الأهداف السياسية المحضة ولكنّ المصالح السياسية والاقتصادية قد أدّت في القرون التالية إلى ازدياد الحاجة إلى معلومات موضوعية حول هذه الإمبراطورية العثمانية الكبيرة القوية، التي كانت تقيم بجوار أوروبا.

فكيف تفاعل كل هؤلاء مع الثقافة العربية عامة والثقافة الشعبية خاصة؟

2 – مناهج المستشرقين في دراسة الثقافة الشعبية العربية:

الملاحظ أن الصورة التي تحكم الفعل والممارسة الغربية إزاء الشرق قد تم تخيلها انطلاقا من التأملات الأولى التي صاغها آباء الفكر الغربي، فلاسفة اليونان، عن البلدان غير الأوروبية، مرورا بكل الانتاج المعرفي الذي أسقط على الشرق وما رافقه وبرره من اطلاق لبعض الأوصاف العنصرية على هذه البلدان مثل عبارة أرسطو الشهيرة "البرابرة أكثر خنوعا من الاغريق لذلك فإنهم يتحملون الحكم الاستبدادي دونما احتجاج"[24]. ولكن بعض الأعمال الاستشراقية قد اخترقت هذه النزعة الغربية المتعالية وحاولت التأسيس لجذور التواصل في مناطق التماس الثقافي بين الشرق والغرب، خاصة مع تطور الدراسات الأنثروبولوجية التي أحدثت تحولا في تناول المستشرقين لهذه المجتمعات الشرقية من مجتمعات بسيطة أي بدائية، إلى مجتمعات مركبة[25]. ولذلك فقد توخى بعض المستشرقين الدقة في تقصي أخبار الشرق، وفي ذلك يقول إدوارد وليام لين[26]: "توخيت الدقة في هذا

الكتاب قبل كل شيء ولا أتردد في أن أؤكد أنني لم أتعمد البتة أن أفتعل، في أي أمر رويته شيئا يجعله مثيرا للاهتمام على حساب الحقيقة"[27]. إن هذه العبارة المثقلة بالحذر تدلّ أنّ لين كان يدرك بوضوح التلفيق الذي كان يعمد إليه الرحالة ليجعلوا في رواياتهم حول الشرق وثقافة أهله شيئا مثيرا للاهتمام خاصة وأن نظرية العرق، والتصنيف البشري، والداروينيةَ والنزعة الكولونيالية قد كرست فكرة سمو الأجناس الأوروبية على ما سواها[28].

أ- المستشرقون المتحيزون:

يمثّل الاستشراق "الخلفية الفكرية للتدافع الثقافي والحضاري بين الغرب والشرق"[29]. وقد مثّل صدور كتاب إدوارد سعيد عن الاستشراق، الذي يعد محاولةَ لتوظيف نظريةِ ميشيل فوكو حول الخطاب، من حيث العلاقة بين المعرفةِ والسلطة ومفهومِ أنطونيو جرامشي للهيمنةِ السياسيةِ والثقافية، لحظة مفصلية حاسمة في قراءة العلاقات بين الشرق والغرب. هذا الشرق المبتكر أو صنيعة الغرب بصورته النمطية التي تشكّلت في عقول الأوروبيين بعد أن نقلتها إليهم أعمال الرحالة الأوائل ليصورّ الشرق بكل ما يناقض الغرب ويخالفه، وذلك في صور صارت تستنسخ آليا في أغلب الأعمال الاستشراقية المتعصبة للثقافة الغربية والمسكونة بهاجس السيطرة على الشرق. وقد ضخمّ الأنا المعرفي الغربي هذه الرؤية الجامدة والمفتعلة للآخر الشرقي، وهو ما أدى إلى اقصائه وتهميشه فكريا وثقافيا والعمل على تأسيس ذاكرة تاريخية ثقافية محورها الغرب وتميزه وتفوقه بصفات وخصائص يفتقدها الآخر الشرقي عقليا وحضاريا وعرقيا[30].

أفرز كل ذلك قوالب فكرية جاهزة اعتمد عليها الغرب في تبرير سياسته تجاه الشرق. وقد لعب المستشرقون خصوصا ممّن ينتمون لفئات المشكّكين خدمة لأغراض سياسية واقتصادية دورا لا يستهان به في إثارة نقاط التعارض بين الحضارتين وذلك "بنشر نوع معيّن من الوعي في النصوص الغربية العلمية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية والجمالية، ويؤكدّ هذا الوعي دوما انشطار العالم إلى شطرين متساويين هما الشرق والغرب"[31]، وبذلك يميل اتجاه التحول في تاريخ الاستشراق من إدراك الغرب للشرق نصوصيا "الوعي"، إلى إدراكه ممارسة "الفعل"، أي ممارسة الغرب عمليا وتطبيقيا لطموحاته وأطماعه ومشاريعه القديمة في الشرق عبر مؤسسة الاستشراق"[32].

وقد عمل فريق آخر غابت عن أفكاره ومناهجه وأقلامه روح العلمية، والنزاهة الفكرية، على بثّ الشكوك في تراث الحضارة العربية الإسلامية، من أمثال "بدويل" و"بريدو" و"سيل" من القرن الثامن عشر[33]. وفريق آخر واكب المنهج العلمي، غير أنّه نهج طريق الغاية تبرر الوسيلة، لما في هذا المنهج من أثر سلبي على المادة أو العينة أو التراث المراد دراسته، فانصبَّت جهود المستشرقين في إبراز عوامل الضعف في الحضارة الإسلامية، والتشكيك في ثوابتها، والحطّ من إنجازاتها باسم منهج البحث العلمي، وهو ما أكّده رودي بارت في قوله: "فنحن معشر المستشرقين عندما نقوم اليوم بدراسات في العلوم العربية والعلوم الإسلامية، لا نقوم بها قَطَ لكي نبرهن على ضِعَةِ العالم العربي الإسلامي، بل على العكس، نحن نبرهن على تقديرنا الخاص للعالم الذي يمثله الإسلام، ومظاهره المختلفة، والذي عبّر عنه الأدب العربي كتابة، ونحن بطبيعة الحال لا نأخذ كلّ شيء ترويه المصادر على عواهنه، دون أن نُعْمِلَ فيه النظر، بل نُقيم وزنا فحسب لما يثبت أمام النقد التاريخي أو يبدو وكأنّه يثبت أمامه، ونحن في هذا نُطَبِّقُ على الإسلام وتاريخه وعلى المؤلفات العربية التي نشتغل بها المعيار النقدي نفسه الذي نطبّقه على تاريخ الفكر عندنا وعلى المصادر المدوّنة لعالمنا نحن"[34].

لقد صاغ عدد من المستشرقين صورا نمطية عن الشرق من خلال نقل ملامح من الثقافة العربية بطريقة غلب عليها الانتقاء المبرّر إيديولوجيا بهاجس السيطرة على الشرق، لتصبح صورة المسلم صالحة مثلا لرسم قتلة القديس مرقص، حيث تجسدّ لوحة عرضت سنة 1499 م القائمين على اعتقاله على هيئة مسلمين، في حين أنّ هذا الحدث قد وقع في القرن الأول الميلادي، حيث لم يكن الإسلام قد ظهر بعد[35]. في مقابل ذلك صورت لوحة "بونابرت يزور مرضى الطاعون في يافا" للفنان جيرو سنة 1804 "بونبارت في صورة السيد المسيح" الذي يشفي آلام الناس في الشرق[36]. لقد أنتج الغرب كمية كبيرة من كتابات الرحلة في محاولة لمعرفة العالم الذي يمكن استعماره. فكثيرا ما كان المستشرقون يُلحقون بوزارات الخارجية، ويصبحون مستشارين سياسيين للقادة العسكريين أو الغزاة أو الذين يحكمون الشرق[37]. فعندما أنشأت مدارس اللغات الشرقية في أوربا ألحقت بوزارات الخارجية، وذلك لأغراض سياسية تتمثل بالأساس في نشر النفوذ، ففي فرنسا مثلا لم تلحق مدرسة اللغات الشرقية، التي تأسست سنة 1895، بالجامعة، وإنما ألحقت

بالكيدورسي[38].

وقد عمل بعض المستشرقين مثل لويس ماسينيون، الذي كان مستشار وزارة المستعمرات الفرنسية في شؤون شمال إفريقيا والراعي الروحي للجمعيات التبشيرية الفرنسية[39]، على تسهيل مهمة الاستعمار الفرنسي للجزائر عبر تمجيد التصوف الكاذب، وإشاعة الخرافات والأباطيل وإبراز دور الدراويش على نحو ما نراه في مؤلفاته التي خصّص جزءا كبيرا منها للكتابة عن الحلاج، فرسم له صورة مشوهة[40]، ويبدو أن ماسينيون، ما كان يُعنَى بالحلاَّج قدر عنايته بتنفيذ مخطط استعماري أحكم صنعه، فقد ملأ كتابه الضخم عنه بحشد هائل من الخرافات والترهات والأباطيل.

كما خضع بعض الرحالة الأوروبيين مثل فلوبير ونرفال، وسكوت، في كتاباتهم حول الشرق لرؤيا سياسية محددة، بنيتها الفرق بين الغرب والشرق، بين "النحن" و"الهم"[41]. ولذلك قدمّ الشرقَ في بعض الأعمال الاستشراقية كمكان طبيعي للحيل السحرية، وهو ما قاد إلى الاعتقاد أن المكان الملائم للتفكير العقلي هو الغرب، وأن المكان الأمثل للسحرِ والخرافة هو الشرق، فراجت مقولات من قبيل أن الشرق "عالم الأنبياء" والغرب "عالم الأطباء" وأن مهمة الشرق قد انتهت وتعطلت تاريخيا بنهاية زمن الأنبياء والرسل والمعجزات. وقد خلق هؤلاء المستشرقون تصوراتهم الذاتية عن بلاد الشرق بطريقة مفتعلة ومجانبة للواقع، فقدم بعضهم لوحات لغرف الحريم التي لم يروها في الواقع، وإنما كانت مجرد انعكاس لتخيلاتهم، فقد أنجزت أغلب هذه اللوحات في مراسم روما وباريس ولندن بالاعتماد على نماذج نسائية أوروبية[42].

ولعل مصدر أغلب هذه التصورات القصص والروايات التي كانت تروى عن الشرق، هو كتاب ألف ليلة وليلة الذي يقدم قصصا خرافية تتحدث عن الأسفار في الصحراء والبحار، وعن الجن، والأقزام، واللصوص، وعن الليالي الملاح، وعن جمال النساء الشرقيات، وعن الوقائع والحوادث الخارقة... وذلك في سرد يومي متلاحق ترويه شهرزاد لشهريار، تجنبا لعقوبة الموت التي تنتظرها، إن هي أخفقت في خلق التشويق لديه[43].

ولقد بالغ المستشرقون في تمييز ثقافتهم، والتعالي بحضارتهم إلى أن أَنْقَصُوا من قدر الحضارات الأخرى، خصوصا الحضارة الشرقية التي يعدّ الإنسان المعادلة

الأساس في ارتقائها أو كمونها، بحجة أنّ الشرقي لا يملك أدوات التقدم التي يملكها الأوروبي، خصوصا أنّ طبيعة تعامله مع الأدوات العلمية يتميز بالسطحية وأحيانا غياب الذكاء الذي يفرض عليه التقدم.

لا شك أنَّ أغلب الأعمال الاستشراقية قد عملت على تقديم صور مفتعلة للشرق لتكريس فكرة سمو الأجناس الأوروبية، وخدمة لمشاريع الغرب الاستعمارية، كما أسلفنا، ومع كلّ هذه الدوافع، فقد تحرّر بعض المستشرقين من ربقة السياسة، وتعاملوا مع الثقافة الشرقية بقدر أكبر من الموضوعية[44]. فكيف تحوّلت نظرة الغربي إلى الشرق من خيال نسج حياة الحريم والثروة إلى عين نقلت بوعي موضوعي ثقافة الشرق وأحلام أهله وآلامهم؟

ب- المنصفون:

لقد تفتحت أعين المستشرقين، وخاصة الفنانين منهم، بقوة وانبهار على الشرق الذي شاهدوا فيه مناظر وآفاق غير مكتشفة استلهمت في أعمال فنية لاقت نجاحا واهتماما أعمق عن الشرق الذي سكن مخيلة الفنانين، فكتب الفنان الألماني "كارل هاج" سنة 1858 يقول: "ليعلم هؤلاء الذين يبحثون عن مادة مثيرة يرسمونها أن يتوجهوا للقاهرة وعلى الفنانين أن يروها. فإني واثق من الحصيلة الرائعة التي سيعودون بها. إن كنوز الإلهام تكمن على ضفاف نيلها وبين قلاعها ومساجدها وفي شوارعها وأزقتها. إنها أسطورة فنية شرقية خالدة"[45].

من أبرز الأعمال الاستشراقية التي تفاعلت مع الثقافة الشرقية دراسات أغلب المستشرقين الألمان الذين لم يخضعوا لغايات سياسية ودينية بسبب عدم تورط ألمانيا بالاستعمار، لذلك غلبت على الاستشراق الألماني الروح العلمية[46]. إضافة إلى بعض الأعمال الأخرى التي تميزت بقدر من الموضوعية مثل: "رسائل فارسية"[47] لمونتسكيو، ويوميات رحلة من باريس إلى القدس[48] لشاتوبريان ومواطن العالم[49] لأوليفير غولد سميث. لقد نجحت هذه الأعمال في تَصوير عالم جديد، به رموز من الثقافتين الشرقية والغربية تقوم على تبادل المعتقدات المختلفة. فالشخصية الرئيسية في كتاب مواطن العالم، ألتانجي (Altangi) هو صدى لجولد سميث، الذي يشجب الرحالة الأوروبيينَ، متهما إياهم بتَقسيم البشرِ، وتَأكيد الفروق الشكلية بينهم. كما أنه يَنتقد إنجلترا لافتقارها للكرم، مقارنة بالشرق، لأن الغرباء فيها "يتعرضون للسخرية والإهانة في كلّ شارع، ولا يتلقون شيئا من قيم الكرم

الشائعة لدى الشرقيين"[50].

كما أبدت الرحالة البريطانية فريا ستارك[51] في كتابها أودية القتلة إعجابها برفض البدو لقيود الحياة الروتينية، وبشجاعتهم، وكرمهم الفياض، وعلى النقيض من ذلك، انتقدت هوس الإنسان الغربي بوسائل الكسب المادي، "مما لم يترك له وقتا للاستمتاع بالحياة نفسها"[52]. أما المستشرق السويسري جون لويس بوركهارت الذي زار تدمر ودمشق ومصر وشمالي السودان، فقد ألف كتابه الشهير العادات والتقاليد الشعبية من خلال الأمثال الشعبية في عهد محمد علي[53]، بعد أن أعلن إسلامه وتسمىَ بإبراهيم بن عبد الله، وقد نقلت كتاباته أخبار رحلاته المتعددة، كرحلة للشام والأراضي المقدسة، ورحلة لجزيرة العرب ومعلومات عن البدو الوهابيين، بالإضافة إلى كتابه رحلة للجزيرة مع مذكرات عن حياة البدو، الذي تولت الجمعية الإفريقية بانقلترا نشره[54]. وقد ترجمت كتاباته اهتمامه بعادات وتقاليد العرب والمسلمين وتاريخ الجزيرة العربية وجغرافيتها، بعد أن قضى فترة مع البدو في الصحراء وعاش تقاليدهم وعاداتهم وامتدح حياتهم وأخلاقهم وحسن تعاملهم[55].

كما قام بعض المستشرقين بدراسة اللهجات العامية بالشرق من خلال اصدار عدد من المصنفات مثل كتاب رسالة في لغة حلب العامية لبارتيليمي، الصادر سنة 1905[56]. أو كتاب لهجة عرب تدمر بدمشق الصادر سنة 1934 وكتاب بعض لهجات بدو العرب في الشرق الصادر سنة 1937، وكتاب اللهجات العربية في حوران الصادر سنة 1941[57] لكانتينو، الذي يعد من أبرز دارسي اللهجات العربية من المستعربين في النصف الأول من القرن العشرين[58]. وتعد رحلات المستشرق الألماني ماكس فون أوبنهايم في بداية القرن العشرين من أهمّ الرحلات التاريخية إلى شمال الجزيرة العربية، وقد توّجها بإصدار كتابه البدو الذي يعتبر عملا أنثروبولوجيا موسعا عن القبائل العربية في شمال الجزيرة تناول فيه ملامح من الثقافة الشعبية البدوية كوصف مظاهر الاحتفالات ودورة الحياة البدوية[59].

كما اهتم المستشرقون بالأمثال الشعبية العربية وقاموا بجمعها في مؤلفات خاصة ومن أبرزهم الألماني ألبرت سوسين (1844 – 1899 م) الذي ألّف كتاب في الأمثال والحكم الدارجة بالشرق، الذي صدر بتوبنغن سنة 1878 والسويدي كارلو لاندبرج صاحب كتاب أمثال أهل بر الشام الذي طبع بليدن سنة 1883 والهولندي سنوك هورخرونيه (1857 – 1936 م) صاحب كتاب أمثال أهل مكة

المكرمة، الذي طبع بهاج سنة 1886، وهو عبارة عن دراسة للأمثال والحكم الحجازية التي قام بجمعها خلال إقامته في الحجاز. وغير هؤلاء كثير ممن اهتموا بدراسة اللهجات الشرقية وخاصة الأمثال الشعبية ومردّ ذلك التركيب اللغوي البسيط للمثل الشعبي الذي جعله مدخلاً لتعريفهم باللهجة العامية وفهمهم لها.

ولم تقتصر أعمال المستشرقين عند اللوحات الفنية بل تعدّتها نحو التصوير الفتوغرافي، فقد كان لاختراع آلة التصوير وتطور تقنيات الطباعة وتأسيس الجمعية الفوتوغرافية الملكية بلندن وظهور الصور الفوتوغرافية في الصحافة اليومية والبطاقات البريدية منذ سنة 1893 آثارا تجديدية، وثروة معرفية بصرية جديدة وواقعية. وقد مثلت هذه الاختراعات مرحلة هامة في تاريخ الاستشراق الفني، فهماَ ورؤية وتعبيراً عن الثقافة الشرقية على حقيقتها، بتفصيلات وتركيبات واقعية دون تجميل أو تزييف. يقول المؤرخ تشارلز هنري فافرود: "إن الصورة الجديدة بالأبيض والأسود قد كسرت الحاجز الوهمي الذي بنته اللوحة الاستشراقية بين الشرق والغرب، وحلت محل تلك الصورة المتخيلة عن الشرق"[60]. وكما كان الأمر مع الرسامين من قبل فقد شجع هذا الاختراع الجديد الكثير من المصورين على السفر الى الشرق، بعدما أصبح من السهل حمل آلات التصوير الى هناك وتظهير الصور بسرعة، حيث عادوا بحصيلة معرفية جديدة عن الشرق مقارنة بالصور التي كانت توفرها اللوحات الاستشراقية. وبذلك تغلب التيار الواقعي في الأعمال الاستشراقية عندما حمل العديد من الفنانين آلاتهم الفوتوغرافية في سفرهم إلى الشرق[61]. كما فعل الإيطالي فوستو زونارو (1854– 1939 م)، الذي أعاد رسم الصور الفوتوغرافية التي التقطها في الجزائر والقاهرة واستنطبول بالألوان المائية والزيتية فوصلت تلك الصور إلى فئات شعبية غربية عديدة، وهو ما أدى لتغير بعض المفاهيم والأحكام عن الشرق[62].

وقد لعبت البطاقة البريدية دورا كبيرا في تعريف الأوروبيين بالشرق كما هو عليه خاصة مع تزايد الوجود الأوروبي في الشرق نتيجة للتطورات التي تلاحقت في النصف الثاني للقرن التاسع عشر بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر وفتح قناة السويس والاحتلال الأنجليزي لمصر وانتصاب الحماية الفرنسية على تونس والمغرب. وكنتيجة لذلك وصلت إلى أوروبا عشرات الآلاف من البطاقات البريدية التي تحمل الصور الجديدة عن الشرق كما لم يعرفها الأوروبيون من قبل. وهكذا أحدث فن

التصوير في عدد من دول أوربا وخاصة فرنسا وإنكلترا وإيطاليا، انقلابا جذريا في شكل ومضمون صورة الشرق، فقد نقلت الصور الفوتوغرافية مظاهر الاحتفالات واللقاءات الرسمية، وسجلت شتى مظاهر الحياة والبيئة الشرقية.

بفضل هذه الاختراعات اقتربت الصورة الشرقية إلى حد كبير من الواقعية التسجيلية، فقد أظهرت هذه الصور الجديدة للأوربيين وجود تداخل بشري وحضاري في بلدان حوض المتوسط من إشبيلية إلى إسطبول، ومن مضيق جبل طارق إلى قناة السويس.

في ضوء ما تقدم، يمكننا التساؤل عن مكانة الموضوعية والدقة العلمية، وحظوظ الحياد في الدراسات التي يعقدها المستشرقون وعن ماهية الخطاب التاريخي الاستشراقي، وعن دوره الوظيفي، وعن مدى ارتباطه بمشاريع الغرب الاستعمارية، وعما إذا كان هذا الخطاب خطاباً إيديولوجياً في لبوس تاريخي يعتمد "المنهجية الغربية"، أو المنهجية العلمية التاريخية التي يتباهى بها المستشرقون، ويدعون إلى تطبيقها على التراث الإسلامي؟

الهوامش:

1 – Maxime Rodenson : Situation, acquis et problèmes de l'orientalisme islamisant, in, Le mal de voir, 10/18, n° 1101, Paris 1976.

2 – ادوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الانشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط. 2، بيروت 1981.

3 – Abdelkbir Khatibi : L'orientalisme désorienté, in, Maghreb pluriel, Editions Denoel, 1983, pp. 128 – 129.

4 – عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، منشورات عكاظ، الرباط 2000، ص 6.

5 – محمد حسن عبد الحافظ: "المأثورات الشعبية والمجتمع الشعبي، المدخل الفلكلوري للتنمية"، ضمن كتاب المجتمع المدني، رؤية ثقافية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2002، ص 74.

6 – أيكة هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاتنولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة 1983، ص 95.

7 – لمزيد من التفاصيل حول نشأة الاستشراق انظر، ادوارد سعيد: المرجع السابق؛ بلقاسم بوقرة: من الاستبداد الشرقي إلى النظام العالمي الجديد، التاريخ الاجتماعي للجزائر تحت المجهر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر 2004؛ عبد الله يوسف سهر محمد: مؤسسات الاستشراق والسياسة الغربية تجاه العرب والمسلمين، سلسلة دراسات استراتيجية، مركز الإمارات للدراسات والبحوث،

أبو ظبي 2001.
8 – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة 1960، ج 1، ص 472.
9 – نقلا عن محمد البشير مغلي: مناهج البحث في الاسلاميات، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض 2002، ص 39.
10 – رودي بارت: الدراسات الاسلامية والعربية في الجامعات الألمانية، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتاب العربي، القاهرة 1968، ص 11.
11 – عدنان محمد الوزان: الاستشراق والمستشرقون، دار المنار، جدّة 2006، ص 15.
12 – Grand Larousse Encyclipédique, VII, pp. 1003 – 1004.
13 – عامر رشيد مبيّض: موسوعة الثقافة السياسية الاجتماعية الاقتصادية العسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار المعارف، دمشق 2000، ص 68.
14 – علي بن ابراهيم النملة: مصادر المعلومات عن الاستشراق والمستشرقين، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض 1993، ص 13 – 14.
15 – عبد الله علي العليان: الاستشراق بين الانصاف والاجحاف، المركز الثقافي العربي، بيروت 1998، ص 17.
16 – علي بن ابراهيم النملة: المرجع السابق، ص 29.
17 – انظر الفصل الذي كتبه مكسيم رودنسون في تراث الاسلام، ترجمة محمد زهير الأسمهوري، الجزء الأول، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1978، ص 78.
18 – قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، دار الرفاعي، الرياض 1983، ص 68.
19 – محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، مطابع الدوحة الحديثة، الدوحة 1987، ص 41.
20 – نجيب العقيقي: المستشرقون، موسوعة فى تراث العرب مع تراجم المستشرقين ودراساتهم عنه منذ ألف عام حتى اليوم، دار المعارف، القاهرة 1938، ص 281.
21 – محمود حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 42.
22 – المرجع نفسه، ص 285.
23 – يوسف عز الدين: "الاستشراق وبواعثه وما له وما عليه"، المشكاة المغربية، العدد 29، الرباط 1998، ص 14.
24 – بيري أندرسون: دولة الشرق الاستبدادية، ترجمة بديع عمر نظمي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1983، ص 46.
25 – غريغوار منصور مرشو: "دور الأنثروبولوجيا في تأسيس الاستشراق"، الاجتهاد، العدد 49، بيروت 2001، ص 51 – 69.
26 – إدوارد وليام لين (ت 1801 م) (Edward William Lane)، رحالة بريطاني وصاحب كتاب "عادات المصريين المعاصرين وأنماط حياتهم". وقد كتب لَين أيضاً مجموعة من الأعمالِ الأخرى: منها

ترجمته "ألف ليلة وليلة". لمزيد من المعلومات حول إدوارد لين.

27 – Edward William Lane: An Account of the Manners and customs of the modern Egyptians, p. 3.

28 – إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 232.

29 – محمود حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 14.

30 – Amine Maalouf : Le dérèglement du monde, quand nos civilisations s'épuisent, Grasset, Paris 2009, p. 13.

31 – إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 60.

32 – صادق جلال العظم: الاستشراق والاستشراق معكوسا، دار الحداثة، بيروت 1981، ص 10.

33 – محمود حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 44.

34 – رودي بارت: الدراسات العربية والاسلامية في الجامعات الألمانية، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د. ت)، ص 10.

35 – ريتشارد سوذرن: صورة الاسلام في أوروبا في العصور الوسطى، ترجمة وتقديم رضوان السيد، معهد الإنماء العربي، بيروت 1984، ص 122.

36 – انظر كيف يشفي السيد المسيح الأبرص، الإصحاح الأول، 40 – 42.

37 – رافق نابليون بونبارت في حملته على مصر (1798 – 1801) عدد من المستشرقين الذين تولوا ترجمة بياناته وخطاباته ومن أشهرهم أدم فرانسوا جومار محرر كتاب وصف مصر ومدير بعثة الطهطاوي التعليمية إلى باريس (1826 – 1831 م).

38 – محمد إبراهيم الفيومي: الاستشراق رسالة استعمار، دار الفكر العربي، القاهرة 2000، ص 77.

39 – محمد البهي: الفكر الاسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي، دار الفكر، بيروت 1982، ص 7.

40 – للمزيد من التفاصيل انظر، عبد العظيم الديب: المستشرقون والتراث، دار الوفاء، القاهرة 1988؛ جيوليو باستي ساني: لويس ماسينيون، الدارس للإسلام، ترجمة سعدون السويح، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، طرابلس 1987؛ أحمد عبد الحليم عطية: "الصوفي والسياسي، صورة ماسينيون في الفكر العربي المعاصر"، الاجتهاد، العدد 49، بيروت 2001، ص 83 – 113.

41 – في دراسته لتاريخ الاثنوغرافيا لاحظ جون بوارييه (Jean Poirier) بأن عملية جمع المعلومات الميدانية أو إرسال التقارير، من طرف الحكام الإداريين والمبشرين من الشرق في القرن التاسع عشر، قد ترافق مع المزاوجة بين ما يقدمه الرحالة من معلومات وما يصل إليه المفكرون من نظريات. انظر،
Jean Poirier : Histoire de l’ethnologie, PUF, Paris 1984, p. 21.

42 – لمزيد من التفاصيل انظر، زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 157، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

43 – فاطمة المرنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 2003، ص 17.

44 – قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، دار الرفاعي، الرياض 1983.
45 – رودي بارت: المرجع السابق، ص 59.
46 – هاشم صالح: الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، دار الساقي، بيروت 2000، ص 22.
47 – Montesquieu : Lettres Persanes, Editions Pierre Didot, Paris 1815.
48 – François René de Chateaubriand : Itinéraire de Paris à Jérusalem, édition présentée par Jean-Claude Berchet, Folio, Paris 2005.
49 – Olivier Goldsmith : Le citoyen du monde, J. F. Boitte et compagnie, Paris 1763.
50 – Ibid, p. 209.
51 – فريا ستارك (ت 1993 م) (Freya Stark) من أشهر الرحالة البريطانيين إلى الشرق الأوسطِ، في القرن العشرين، بدأت رحلاتها في الثلاثينياتِ حين كانت تعمل في خدمة الحكومة البريطانيةِ في الشرق الأوسط، وقد تركت إنتاجا غزيرا من أدب الرحلات.
52 – Freya Stark: The Valleys of the Assassin, p. 121 – 122.
53 – جون لويس بوركهارت: العادات والتقاليد الشعبية من خلال الأمثال الشعبية في عهد محمد علي، ترجمة إبراهيم أحمد شعلان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000.
54 – عبد الله علي العليان: المرجع السابق، ص 57.
55 – جون لويس بوكهارت: ملاحظات حول البدو الوهابيين، ترجمة محمد الأسيوطي، دار سويدان للنشر، بيروت 1995، ص 142 – 143.
56 – أحمد سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة 1998، ص 56 – 78.
57 – Pirennes Jacqueline : A la découverte de l’Arabie, Paris 1958.
58 – أحمد ابراهيم الهواري: "المستشرقون والمنهج المقارن في اللغة"، جريدة البيان الإماراتية، العدد 5792، 27 أبريل 1996، ص 21.
59 – Pirennes Jacqueline : op. cit., pp. 88 – 89.
60 – نقلا عن محمد الأرناؤوط: "أوهام اللوحة الاستشراقية وامتحان الصورة الفتوغرافية"، عمان، مجلة القبس، العدد 153، ربيع 2008، ص 62.
61 – موسى الخميسي: "الاستشراق الاوروبي في الفنّ"، مجلة فنون، العدد 171، دمشق 2006، ص 63 – 72.
62 – Beaumont Newhall : L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours, Bélier – Prisma, Paris 1967, pp. 128 – 129.

خطاب الرؤيا في القصص القرآني
قراءة تأويلية

د. رشيد حليم
المركز الجامعي بالطارف، الجزائر

اللغة وسط مادي شمولي، وهي الميدان الرحب الذي نمت في أحضانه الممارسة الفهمية والإفهامية، حيث يعتمد على هذه الأداة المعرفية المهمة في إرساء هذه الوظيفة فاللغة هي القناة التي تمر بواسطتها جميع الدلالات المختلفة.

وإذا كان الفهم غرضا تروم اللغة تحقيقه، فهذا يعني أن المخاطبين يتداولون منزلة الفهم حيث يقوم المخاطب مقام المخاطب في استيعاب دلالات الملفوظ، فيستولي – ضمنا – على مبتغاه في الإفادة، ذلك أن حقيقة الفهم تعني إمكانية استيلاء شخص معين مرتبة المتلقي ليعبر عما فهمه[1]، بيد أن استخراج جميع الدلالات التي يكتنفها الكلام أو إعادة تشكيله يحيل إلى مسالة ذات أهمية تتمثل في أن اللغة وفي وظيفتها[2] قد تنطوي على عراقيل لسانية تعيق إدراك المقاصد، وتتيح عسرا في الفهم مما ينتج عنه صدام لساني، وفي هذه الحالة يجب النظر في إرادة الصياغة اللغوية بوصفها أفعالا إرادية ناتجة عن متكلم ذي وعي بفعله.

هذا الوعي بتوصيف الفعل اللغوي ركز عليه منظرو الفكر المذهبي في إطلاق مصطلح الكلام وبيان حده[3]، حيث نعتوا الظاهرة الكلامية بأنها تمثيل للواقع حسب قصد المتكلم وإرادته ودواعيه[4].

ويمثل النص ركحا كلاميا يجمع هوية لغوية تؤسس لعلاقة غائية بين الإنسان ومحيطه، فجوهر الوجود الإنساني وتفاعلاته إنما تبرز في مسيس الحاجة إلى خطوات وسيطة بينه وبين غاياته[5]. فالنص والإنسان كائنان يتقاطعان في أنهما موجودان وجودا غير مباشر.

وأعظم نص خلود، ذاك الذي صدر عن الذات المعظمة، ممثلا في القرآن ولغته وآداءاته[6] فقد حفظت الذاكرة العربية هذا النص العظيم، بل إن أساس قيام الأمة وحضارتها إنما بناها هذا النص المحوري، وهو يمثل سلطة البناء ماضيا وحاضرا ومستقبلا، ولا شك في أن تلك الحضارة مشار إليها بثقافة الكتاب المنشور،

إذ استقامت مقوماتها على مقدرات التأليف[7] التي أحاط بها النص المعجز الذي ما فتئ يشكل قطبها المحوري[8]، والنص القرآني عند بعض الباحثين خطاب عقل، فكان لزاما تبني منهج العقل في بيان ملفوظه واستخلاص مضمونه، ففسح المجال لجذب مفرداته وبيانه إلى ميدان المقاربات الفهمية والإفهامية فتنوعت آليات القراءة واختلفت ممارسات التقبل منه.

والممارسة التأويلية صناعة عقلية سلكها العاملون في الحقل الديني للوصول إلى استحكام المعرفة المرتبطة بالدلالات التي تتصل بآيات الذكر الحكيم، كما حافظوا على مقاييس اللسان العربي وضوابطه في فهم الدلالات، وتشكيلها معتمدين على تحوير شراك اللفظ المختلف وسطوة علاقته المادية.

إن دور التأويل تسويغ هذا التباين اللساني في التركيب وتبريره، إن مهام التأويل مطالب بإبراز عالم النص ومكوناته المختلفة[9].

أولا – التأويل من منظور لساني:

دال التأويل متجذر في لغة العرب صاحب استعماله تنوعا في دلالاته اللغوية الاصطلاحية.

أ – لغة: لفظ التأويل منقول بكثافة في معاجم العرب ودل على معان كثيرة نجملها:

إن أصل التأويل من باب التفعيل وهو من" أوّل" من آل يؤول ويفيد:

– الإصلاح: سئل أبو العباس عن معنى الفعل فأجاب: أوّلت الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته.

– التفسير: تفسير ما يؤول إليه الشيء.

– العود والرجوع: ويتعدى فعل التأويل بحرف الجر "إلى" أو "عن" نحو آل الرجل عن الشيء أي ارتد عنه، ويقال أوّل الحكم إلى أهله أي أرجعه ورده إليهم.

– الخثور: آل اللبن يؤول أولا أي خثر.

– التدبير والتقدير: أول الكلام تأوله[10].

– العاقبة: عن الزركشي معنى قولهم ما تأويل هذا الكلام؟ أي إلام تؤول العاقبة في المراد به، ومنه أوّلته فآل أي صرفته فانصرف، وقيل أصله من الايالة، وهي السياسة فكأن المؤول يسوق الكلام ويضع فيه موضعه[11].

ب – اصطلاحا: ورد مصطلح التأويل لمعان ثلاثة:

1 – صرف اللفظ عن الاحتمال الراجح إلى الاحتمال المرجوح لدليل يقترن به،

وهذا هو المتعارف عليه عند كثير من المتأخرين.
2 – الدلالة على التفسير: فهذا الكلام الذي يفسر به اللفظ حتى يفهم معناه.
3 – التأويل هو الحقيقة التي يؤول إليها الكلام كما حدث القرآن الكريم عن الذات الإلهية وصفاته تعالى، على إنه إخبار حقيقة عن حقائق الصفات، وتأويل ما اخبر الله تعالى به عن اليوم الآخر هو نفس ما يكون في اليوم الآخر[12].

ثانيا – التأويلية في النص الديني:

1 – جذورها في النص التوراتي:

ارتبط موضوع التأويلية بالنص الديني في الفكر العربي والغربي على حد سواء، حيث كانت في منطلقاتها الأولى متصلة بفهم الأغراض الدينية، وتفسير نصوص الكتاب المقدس وما حملته الإصحاحات من ترميز.

عرف تاريخ المنهج التأويلي مؤولين عظام انصرفوا لتفسير التوراة وتأويل علاماتها الرمزية والمجازية، وبرز العالم فيلون الاسكندري (25 **ق. م**) في مباحثة للنص التوراتي، وتجلى عمله في سعيه لشرح التوراة شرحا رمزيا، كما اختار أنساقا من قصص بني إسرائيل وتلمودهم كهدف إجرائي لمحاولته في الممارسة التأويلية، من ذلك تطرقه لموضوع الذات الإلهية وصفاتها وجوهرها الذي يغطي الوجود المطلق وهو بريء من المادة، مخالفا في بعض تصوراته مذاهب الفكر اليهودي ومشاربه.

وشاركت الفلسفة اليونانية ما شاع من مذاهب التأويل الرمزي والمجازي العبري ووظفت في شرح هوميروس وغيره[13]، ولقي هذا التوجه ترحيبا من منظري الفكر اليهودي الذين توسطوا في المزاوجة بين الفكر الديني والفكر الفلسفي، وصل شعاع النهجة التأويلية إلى الثقافة الإسلامية ممثلة في شخص موسى بن ميمون (1135 – 1204 م) الذي حاول أن يوفق بين فلسفة أرسطو وبين العهد القديم وذلك تحت تأثير المنتوجات الفلسفية لعلماء الإسلام العظام أمثال الفارابي (ت 950 م) وابن سينا (ت 1037 م). وكان ابن ميمون يمزج الفلسفة الوضعية بالنصوص الدينية، وانتهى به منهجه إلى جعل فلسفة أرسطو مقصورة على ما يتعلق بالأرض، أما ما وراء ذلك فينبغي أن يؤخذ من الكتاب المنزل[14].

لم يتخلف بعض علماء الدين المسيحي عن مواكبة هذا التيار الفكري، فانضم بعضهم إلى ما يعرف بتيار المؤولين الأحرار، فاهتم كلمانت الاسكندري

(150 – 213 م) بموضوعات تساهم في مماسات بين الفلسفة الإغريقية والعقيدة المسيحية. وكان الفيلسوف كلمانت منبهرا بآراء فيلون في قضايا التأويل المجازي، ومعجبا بأفكار أفلاطون الفلسفية، وقد تصدى رجال الكنيسة وحماة مذاهبها لمحاولات بعض علماء التأويل، فكفروا من خالف مفاهيمهم، وكان ممن صبت عليهم لعناتهم العالم (أورجين) (185 – 254 م) أحد آباء الكنيسة المشهورين وأحد علماء الإسكندرية، حيث رفَض منهجه في تأويل النص الديني، وعزف عن تأويلاته، وأكثر من ذلك عدّه بعض اللاهوتيين مرتدا[15].

لا شك في أن جذور التأويلية مغروسة في الفكر الديني القديم حيت كانت منطلقاتها الأولى متصلة بفهم موضوعات توراتية ثم تأويل النصوص القديمة الفلسفية منها خاصة، ثم تطورت في العصور الوسطى والحديثة إلى دراسة الجوانب الانتروبولوجية التي ترتبط بمجموع الأنشطة الإنسانية، وهذا ما يؤكد أن الفعل التأويلي ممتد في أخاديد العصور الماضية ومتصل بالنصوص ذات الأصول الدينية والفلسفية.

وفي عهد ليس ببعيد، ارتبطت التأويلية بإسهامات المدرسة الرومانسية الألمانية التي قاربت بشكل متميز الدلالات التي تضمنتها النصوص المؤثرة، تلك التي حملت إشكالات كبرى ابتداء من القرن التاسع عشر، مع إسهامات ديلتاي، وبعده ارتبطت التأويلية بالظاهرتية بفضل إسهامات هيدجر حيث صارت تحمل توجهات تتعلق بجانب الوجود.

فعلا، لقد لزم النشاط التأويلي النص منذ عهود قديمة، إذ ظهر مصطلح الهرمونيوطيقا في حقل الدراسات اللاهوتية ليرصد جملة الشروط والمحددات التي يخضع لها القارئ أو المفسر في فهم النص الديني وبالضبط الكتاب المقدس[16]. ومن ثمة كانت نقطة البدء عند فلاسفة التأويلية هي التركيز على علاقة المفسر بالنص[17].

2 – جذورها في النص القرآني:

إنّ الحديث عن العلم والقرآن الكريم حديث مفعم بالاجتهادات التي رافقت متصورات البشرية، وما الاهتمام بقضايا النص القرآني إلا جزء هام من منطلقات المشاريع الفكرية التي شغلت العلماء والمجتهدين على اختلاف تخصصاتهم.

ويعتبر النص القرآني في أبسط مظاهره إنجازا لغويا لاتقيده الاعصار ولا

تسري فيه الأعمار، يحوي في مضامينه أحداثا متجددة ممكنة التحقيق، يكشف غيبها بالقراءات الجديدة لأنه نظم فريد خالف أسلوبه كل أدوات التحويل الفكري التي عرفها التاريخ على مستوى الثورات الفكرية والحضارية[18].

وجاء المضمون القرآني مبنيا على هذه المادة المعرفية، فصيغ بنهج إنشائي دفع باللغة إلى كمالها الحضاري، فوجود مثل هذا النص اللغوي المعجز يعد مكسبا معرفيا من شأنه ضمان فعالية النتائج التي يمكن الخلوص إليها.

وفي هذا المضمار لا بد من الإشارة إلى لا نهائية القراءة، لأن النص القرآني لم يرسل مخصوصا لبيئة عربية محددة مكانا وزمانا، بل ما فتئ يستوعب مضامين الحياة المتجددة باعتباره حاملا للعالمية المكنونة في جوهره، فترتب عن هذه المزيات إعادة قراءته بالارتكاز على مقتضيات الواقع الذي تنجذب إليه مضامين أخرى وافدة من خبرات المحيط داخله وخارجه.

والقراءة التأويلية مساحة ضافية من المساحات القراءتية الساخنة التي تتداخل فيها العلاقات التركيبية مع الإيحاءات النفسية والاجتماعية والتي يمكن جملها ضمن علم اجتماع المعرفة[19]. ولم يكن النص القرآني في ذاته مجردا من هذا الحدث اللغوي بل هو الجوهر المنشئ لهذه المساحة، قوله تعالى: "وَمَا يَعلمُ تأويلَهُ إلا اللهُ والرَاسخُونَ في العلْم"[20].

لقد ورد لفظ التأويل خمس عشرة مرة في القرآن الكريم[21] وشمل ما ذكرنا من دلالات اصطلاحية نحو الجزاء والمصير كما أوّل الطبري (ت 310 هـ) في قوله تعالى: "وأحْسَن تأْويلَا"[22] أي جزاء[23] وشرحها ابن تيمية (ت 728 هـ) عن السلف: أحسن عاقبة ومصيرا[24].

ثالثا – في تأويلية خطاب الرؤيا والحلم:

لابد من الاعتراف بان حقيقة الرؤيا وخطاباتها لا تزال مخفية حتى على العلماء ذوي الاختصاص، لذلك ترى أن نظرتهم العلمية مختلفة في تفسير مشاهدات الإنسان في المنام، ففرويد نظر إليها من زاوية البعد النفسي بقوله: إن الأحلام تلجأ إلى الرموز لتخفي الأغراض التي يحظرها المجتمع.

ويعتبر الخطاب الحلمي أفعالا غرائبية، وتعبير الحلم وتأويله إنما هو فهم مضامينه وفك شفراته، ذلك باسترجاع مشاهدات النائم في منامه ومحاولة إسقاطها على الواقع الخارجي للشخص الرائي أو الذي ترى الرؤيا له.

1 – مصطلح الحلم: لغة، قال في القاموس: الحلم والحلم بالضم وبضمتين الرؤيا، والاسم الحلم على وزن فعل نحو عنق.

وقيل في تعريف الرؤيا هي ما يرى في المنام وهي على وزن فُعلى، وقد قد يخفف فيها الهمز، فيقال: روي تجمع على رؤى، ما يراه النائم في المنام، قال تعالى: "لقدْ صدقَ اللهُ رسولَه الرؤيا بالحق" والرؤيا مثل مصطلح الرؤية – بالتاء – غير أن الثانية تتصل بالمشاهد البصرية الحية أما الثانية فتختص بما يكون في المنام، وقد فرق بعضهم بين الرؤيا والحلم، إذ قالوا الرؤيا ما يراه النائم من خير والحلم ما يراه من شر تصديقا لقوله صلى الله عليه وسلم: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان.

والحقيقة إن الرؤيا أو الحلم يتمتعان بدلالة واحدة، والرؤيا عبارة عن نشاط لدوائر في المخ يدركها النائم وهي من عجائب الأمور، وتعبير الرؤيا أو تأويله إنما هو فهم الرؤيا وفك رموزها ومن ثمة تطبيق المشاهدات التي سجلها الحالم على الواقع الخارجي للشخص الرائي أو للذي يعبر الرؤيا له.

2 – بنية خطاب الرؤيا: يندرج خطاب الرؤيا ضمن بنيات القصص الموضوعي أو ما يعرف بالحكي الاسترجاعي، ذلك أن البطل هو الذي يحكي حكاية حدثت له في الزمن الماضي ولكن ليس في عالم الحضور – القصص الذاتي– وإنما في عالم الرؤيا والأحلام وهو الشاهد الأوحد على أحداثها، معنى ذلك مزاوجة الوظيفة فيها، أي أن شخصية الراوي وشخصية البطل تتحدان في هذا النمط من القصص.

ولاشك في أن مادة الرؤيا وأغراضها من تشكيل المتون الحكائية التي يجيء أسلوب سردها بصفة استرجاعية جرت أحداثها في عالم اللاوعي والحلم والرؤيا، وفضاء هذا العالم يتحرك في ميقات النوم، يتم نقله بصياغة سردية تعتمد إعادة مكونات الأحداث التي جرت وقت النوم.

وتعتمد استقبالية المتلقي لمضامين هذه الرؤى على قناعة الراوي وصدقه لصوره من جهة ولم يشهد على مجريات حكايتها الحلمية، فالراوي (الرائي) هو الشاهد (البطل) الوحيد على مجرى الأحداث القصصية في الحلم.

رابعا – تمظهر دوال الرؤيا في النص القرآني:

1 – قراءة تأويلية لدوال الرؤيا:

قد تأسست القراءة التأويلية على مجموعة من المؤيدات النظرية والمسلمات

العقائدية، وشكّلت فيما بينها أرضا تؤسس عليها آليات التأويل وأنساقها الدلالية.

والرؤيا في القرآن حقيقة ثابتة، وهي على ضربين:

– رؤية لا تحتاج إلى تعبير، وهي بشرى من الله سبحانه وتعالى يراها الأنبياء، وتكون إليهم جزءا من الوحي، وقد تكفل الحق بإبانتها بصريح اللفظ.

– من ذلك رؤية النبي عليه السلام الصالحة المصدقة "لقدَ صدقَ اللهُ رسولَه الرؤيا بالحَق لتدخلنَّ المسجدَ الحرامِ إنْ شاءَ اللهُ آمنينَ" سورة الفتح، 27.

– تصديق رؤية خليل الرحمان إبراهيم، قوله تعالى: "قالَ يا بُني إنّي أرَى فِي المنامِ أنِي أذبحكَ". وقوله "قدْ صدَّقت الرُؤيا إنَّ كَذلكَ نَجزي المُحسنينَ" سورة الصافات، 102 – 105.

– رؤية تحتاج إلى تعبير أو تأويل.

ولقد اتسمت المعالجة القرآنية لخطاب الدوال الحلمية بولادات تأويلية منتجة في سياق يحتاج إلى ممارسة تداولية مكثفة. وقد صدر هذا الضرب من الرؤى في سورة يوسف التي شكلت مدارات قصصية متلاحمة. وقد قال محمد أركون: القرآن خطاب قصصي البنية.

أ – خطاب الرؤيا الأساسية: يبدأ القصص في السورة برؤيا مركزية هي جوهر الحدث وبؤرة الوقائع، فقد ورد عن الرائي المصدر، قوله تعالى على لسان نبيه يوسف – عليه السلام – "إذْ قالَ يوسفُ لأَبيهِ يا أبتِ إنِّي رأيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا والشمسَ والقمرَ رأيتهمْ لي ساجِدينَ" يوسف، 4. وتنتهي أحداث الرؤيا بخطاب تأويلي: "وقالَ يا أبتِ هَذا تأويلُ رُؤيايَ من قبلُ قد جعلهَا ربِّي حقًّا" سورة يوسف، 100. وبين البدء والختام مناجاة بين الابن وأبيه، وبين الرؤيا المصدر وتأويلاتها تقع توازنات ثلاثة. خطاب لدوال ثلاثة قمصان:

– قميص ملوث: "وجاءُوا على قميصهِ بدمٍ كذب" سورة يوسف، 18.

– قميص ممزق: "وقدَّتْ قميصهُ منْ دُبُر" سورة يوسف، 25.

– قميص طاهر فيه برء: "اذْهبُوا بقميصِي هذَا فألقوهُ علَى وجْه أبِي يأتِ بصيراَ" سورة يوسف، 93.

ب – تأويلية ثلاثة أحلام:

اتسمت المعالجة القرآنية لبنية الدال التأويلي بولادات دلالية تأويلية منتجة في السياق القرآني تلك التي تكثف استخدامها في سورة يوسف[25] حيث توزع إنتاج

الدال التأويلي على حقول متفرقة الأغراض:

1 – ذلك المشهد الباهر العظيم الذي لا يوصف، مشهد رؤية أجرام سماوية مهولة، تمكن يوسف من التعرف عليها وتمييز أحجامها، وإحصاء عددها:

- أحد عشر كوكبا،
- شمس واحدة،
- قمر واحد.

2 – حلم مزدوج لرفيقي السجن ذكرا معا في نفس الوقت.

3 – حلم الملك.

والحقيقة ارتكزت دوال الرؤيا على مظهرين من مظاهر التأويل:

أ – تأويل لدال مركزي: ويمثل حلم سيدنا يوسف:

يعتبر تفسير الأحلام[26] مظهرا سيكولوجيا، وهو حقل معرفي مشهور في علم النفس وذلك أنه يساعد الباحث المهتم بمسائل التأويل وآلياته في فهم الظواهر غير المألوفة خاصة ويفيد في شرح الظواهر الرمزية التي قد تتداعى في الرؤى المنامية أو في الأعمال الأدبية السريالية خاصة، تلك التي تمتلئ بالرموز والصور الغرائبية التي يثير عبورها في مساحة النص الحلمي الملفوظ دلالات يتم إيصالها بالتوظيف المقصود للكنايات والأسماء.

تشكل الرؤيا بؤرة الحدث اللغوي والفعلي في موقعية القصص الوارد في سورة يوسف، وقد انتشرت إحداثياتها في مطلع السورة وفي نهايتها، والبدء حلم سيدنا يوسف عليه السلام وهذا الحلم مركز الحدث، وتشاركت وقائع حلمية أخرى بطلها الملك مرة، ورفيقا يوسف مرة ثانية في صياغة مشهد متسلسل من الأحداث الرمزية التي تحتاج إلى تأويل يقوم به مؤولون مؤهلون.

وتجتمع هذه الأحلام في حقل مشترك يهدف إلى تصديق نبوءة سيدنا يوسف سرعان ما يتحقق تأويلها من قبل مؤول عارف هو الابن ووالده، نبي الله يعقوب – عليه السلام – أما ابنه فهو فرع منه، فكان اختصاصه بتأويل ثلاث رؤى ثانوية تثبت حقيقة رسالته السماوية من جهة وتعبر عن موضوع يتصل بالابتلاء. وهو غرض يتقاطع فيه حلم – إبراهيم عليه السلام – بتعبير يعقوب لرؤيا ابنه يوسف، قوله: "لا تقصصْ رؤْيَاك على إخوتكَ فيكيدوا لك كيدًا" سورة يوسف، 5.

والملاحظ في الرؤيا الأولى أن الرائي هو نفسه المؤول، وقد صيغ في بنية

حوارية بين الوالد وولده، وقد ورد الحوار مقتضبا ومفاجئا قرينته اللغوية ملفوظ الصيغة (إذ)، والذي نعتقده أيضا أن يوسف كان مقلا في الحديث فلم يتكلم إلا في مقامات مقصودة.

ومن خصائص التأويل المحكي عن يوسف:

– وصف غير العاقل بصفة العاقل، وذلك في قوله تعالى: "ساجدين" حيث ذكر النحاة أنه لما كان السجود صفة من صفات العقلاء، وصفت الكواكب والشمس والقمر بصيغة جمع المذكر السالم التي هي للعقلاء، وهذا الكلام صحيح، لكنه كلام يكتفي بتفسير إيقاع صيغة العقلاء "ساجدين" على غير العقلاء (الكواكب والشمس والقمر)، وذلك بملاحظة المعنى المعجمي للكلمة، حيث يقولون: وجمعهم القرآن الكريم جمع من يعقل لصدور السجود له وهو صفة من يعقل.

وهذا التفسير يبعد القارئ عن تصور الرؤيا التي رآها ذلك الطفل الصغير، ولا أحد يعرف الهيئة التي يكون عليها سجود هذه الأجرام، حقيقة أو مجازا. والسؤال المطروح: كيف أدرك هذا الغلام بحلمه تلك الكواكب أنه سجود؟ إلا إذا كان على هيئة سجود البشر الذين يراهم يوسف في حياته.

إن التأويل في القرآن حمال أوجه:

– يحتمل أن تلك الكواكب جميعها أتت له في المنام على تمثلات بشرية مع وجود قرائن تشير إلى أصلها، كأن تكون وجوههم مثلا هي على ما يشير للكوكب والشمس والقمر وأجسادهم على هيئة البشر.

– الغالب على صيغة "ساجدين" أنها جاءت على أصلها، حيث رأى يوسف بشرا بالهيئة المعروفة للسجود ولكن لقرينة ما علم يوسف أن هؤلاء يمثلون الكوكب والشمس والقمر.

ب – تأويل دال تنبئي:

جاور الدال الإشاري دالا آخر مضافا حاملا معنى التنبؤ بالفعل قبل وقوعه[27]، وقد صدر عن صاحبيه في السجن، وقد عجزا عن إدراك ما حلمه كل منهما من مغزى دلالي وتمكن يوسف لما أوتي من علم من فك غامضها واستجلاء حقيقتها، وكان تأويله حسب فهمنا لا يقوم على شرح الصور الحلمية المشاهدة في ذاتها أو تأويل رموزها، وإنما أوّل الخطاب اللغوي الذي حدّث به كل واحد منهما، ويشكل وسطا علميا لنقل مشاهد الرؤيتين فأصبح تأويل يوسف – عليه السلام –

في هذا الغرض موضوعه الدلالة الباطنية للأشياء من خلال وسيط هو الكلام.

لعل أطول تأويل صدر عنه – المعبر يوسف – كان مع صاحبيه في السجن حين استفتاه في حلمين رأياهما في المنام، فكانت استقبالية المتلقي لمضمون هذه الرؤى – إضافة إلى رؤيا الملك – مبنية على ثقة المؤول من جهة، وحسن دراية من جهة ثانية، عرفت بالمجاورة المعيشية في السجن.

وتجلت غاية كسب ثقة السجينين والاطمئنان إلى صحة التأويل، أن يوسف – عليه السلام – أخبرهما بأمر مفيد، أن ينبئهما برزق الأكل قبل أن يفد إليهما، ولم يسند هذه القدرة لنفسه وليس هذا الأمر من علم الغيب، وإنما تفضلا بمكرمة الله عليه.

2 – خصائص دوال الخطاب الحلمي:

لابد من الملاحظة في دوال الرؤيا لما ورد في سورة يوسف ما يلي:

– الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية، كلها ساهمت في تنامي الأغراض التأويلية لما ورد من قصص.

– اشتمال الرؤى الواردة في السورة على تقنيات السرد القصصي – الحوار– الشخصيات.

– الملفوظات المحدثة بخطاب الرؤيا والتي صدرت عن العابرين لم تكن عربية وبالتالي فلسانهم غير عربي، وهذا يقتضي القول إن الأقوال المحكية عنهم بما فيها من فنيات ليست لهم، وإنما لمنشئها – عز وجل– وضعها على ألسنتهم بما يعبر عن أدق مرادهم.

– إن الرائيين في القصص القرآني الذي مثلنا بجوانب من رؤِياهم ينتسبون في المركز الأخلاقي والاجتماعي إلى بيئة واحدة وهي الأرض المباركة وأسرة واحدة هي أسرة النبوة وعائلة واحدة، فإبراهيم – عليه السلام – هو جد يوسف ويعقوب، وقد وصفه في القرآن مع والده إسحاق بأنهم آباء يوسف، بدليل قوله تعالى في الخطاب الموجه له: "كما أتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق" سورة يوسف، 6.

حقيقة لقد تأسست النظرية التأويلية في أحضان النص الديني، وأصبح هذا المصطلح شعبة من شعب المعرفة بالنص القرآني وسياقاته المتعددة التي يحاول القارئ الفطن ولوج كنهها، يتم ذلك عن طريق تحديث أدوات البحث ومناهجه

بدراسة جوانب إبداعية فيه والتي تمثل منتهى المعرفة كما يؤكد الجابري "إن من الشروط الضرورية لنهضتنا تحديث فكرنا وتحديد أدوات تفكيرنا وصولا إلى تشييد ثقافة عربية معاصرة أو أصيلة معا"(28).

بعد تتبعنا لقراءة واصفة للدوال الحلمية من زاوية تأويلية، نخلص إلى صياغة جملة من النتائج.

- إن التأويلية غرض تفسيري، صدر في النص القرآن وارتبط عضويا بالدوال الرؤياوبة التي تشكلت في قصص متميز لم يرد نظير له في الكلام المعجز.

- إن التحليل التأويلي الوارد في ما شرحنا كان قراءة تنبؤية من شخصية تمتعت بإلهام رباني، ولذلك كان خطابها دقيقا ختم بأسانيد تحققه، وهذا لم تصدق قراءته إلا في هذه النماذج القرآنية.

- إن تشكل الخطاب التأويلي في تلك الدوال لم يكن بمرجعيات اللسان العربي، وإنما كان الحدث لغير المتكلم به، لكن الرسالة اللغوية المنشأة في النص القصصي طابقت الخطاب الأصلي، بصورة مثالية، فكانت دقة الأسلوب القرآني وبيانه معبرة عن صور تلك المحطات.

الهوامش:

1 – هيثم سرحان: استراتيجية التأويل عند المعتزلة، دار الجوار، ط. 1، سوريا 2003، ص 17.

2 – ينظر، ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ص 172 وما بعدها.

3 – شاع مصطلح الكلام عند المشتغلين بالدرس النحوي العربي على مد العصور، فاختلفوا في التفريق بينه وبين الجملة. ينظر، سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ج 2، ص 88. ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 1، ص 41. ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ج 2، ص 374. ابن يعيش: شرح المفصل، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت 2001، ج 1، ص 24. الاسترباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط. 1، بيروت 1998، ج 1، ص 31.

4 – القاضي عبد الجبار بن احمد: المغني في أبواب التوحيد والعدل، إشراف طه حسين وإبراهيم مذكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة 1965، ج 7، ص 48.

5 – فلوريان كولماس: اللغة والاقتصاد، ترجمة احمد عوض مراجعة عبد السلام رضوان، مجلة

عالم المعرفة، ع 263، ص 15.
6 – هناك من أوجد فروقا بين القرآن وقراءاته، ينظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، ج 1، ص 318.
7 – أحمد أمين: فجر الإسلام، طبعة دار الكتاب العربي، ط. 10، بيروت 1966، ص 169 وما بعدها.
8 – ناصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994، ص 10.
9 – بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرومينوطيقا، ترجمة محمد النحال، مجلة فكر ونقد، ع 16، الرباط 1999، ص 114.
10 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ج 1، ص 32، مادة (أول).
11 – البرهان في علوم القرآن، ج 2، ص 148- 149.
12 – مناع القطان: مباحث في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة، ط. 34، بيروت 1998، ص 218.
13 – أميرة حلمي مطر: الفلسفة عند اليونان، دار الثقافة للنشر، ط. 2، القاهرة 1986، ص 412.
14 – ج. ت ديبور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، نقله إلى العربية وعلق عليه محمد الهادي أبو ريده، دار النهضة العربية، بيروت، ص 340.
15 – دريس نعيمة: علاقة اللغة بالتأويل في فهم النص الديني، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع 3، ص 44.
16 – نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1994، ص 13.
17 – نفسه.
18 – عبد الحليم بن عيسى: اللسانيات والنص القرآني، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 5، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2005، ص 292.
19 – يتناول علم اجتماع المعرفة علاقة الارتباط بين ثقافة المجتمع والظروف السائدة والنماذج المعرفية العليا التي يمكن أن يؤكدها كما يكشف عن العلاقة التي تربط بين الاعتقاد الديني ونظام القيم ومناهج التفكير السائدة في المجتمع، ودور نظام المعتقدات في عملية انتشار الثقافة وانحلالها داخل المجتمعات، ينظر نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، الكويت 2001، ص 466.
20 – سورة آل عمران، 7.
21 – سورة يوسف 6، 21، 36، 37، 44، 45، 100، 101. سورة الكهف، 18، 82، 78. سورة النساء، 59. سورة الإسراء، 35. سورة آل عمران، 7. سورة الأعراف، 53. وسورة يونس، 39.

22 – سورة النساء، 59.

23 – تفسير الطبري، دار الفكر، بيروت 1405 هـ، ج 5، ص 151.

24 – مجموع الفتاوى، تحقيق محمد قاسم النجدي، مكتبة ابن تيمية، ج 13، ص 291.

25 – حظي دال التأويل في سورة يوسف حضورا ملحوظا بلغ ثماني استعمالات، ينظر سورة يوسف، 6، 21، 36، 37، 44، 45، 100، 101.

26 – يستخدم مصطلح التعبير– خلافا لما يعرف عند البلاغيين – عند المهتمين بتفسير الأحلام في الثقافة العربية للدلالة على تأويل الأحلام ومنه العابر أي الشخص المهتم بتأويل الأحلام، ومنه قوله تعالى: "إنْ كُنتمْ للرُؤيَا تَعُبرُون" سورة يوسف، 43.

27 – قال تعالى: "لا يَأتيكُما طَعامٌ ترزَقانه إلَا نَبأتُكُما بتأْويله قَبلَ أنْ يَأتيكمَا" سورة يوسف، 37.

28 – الجابري: التراث والحداثة، المركز الثقافي، ط. 1، بيروت 1991، ص 33.

المدرسة المغربية في النقد العربي القديم

د. جميل حمداوي
جامعة الناظور، المغرب

تعد المدرسة المغربية في مجال النقد الأدبي مدرسة متميزة عن المدرسة المشرقية بآلياتها البلاغية والبيانية والمنطقية حيث وفقت بين الموروث البلاغي العربي والفلسفة اليونانية المتمثلة في علميها البارزين: أفلاطون وأرسطو. وقد تفردت هذه المدرسة كذلك بطابعها التنظيري والتأسيسي لشعرية نقدية وبلاغية ذات طابع كوني. إذاً، ما هو سياق هذه المدرسة المغربية؟ ومن هم روادها البارزون؟ وما هي آراؤها النقدية في تعريف الشعر وتحديد طبيعة الإبداع الشعري؟ وما هي أهم الملاحظات التي نخرج بها من خلال تقويمنا لهذه المدرسة النقدية؟

المدرسة المغربية، السياق والرواد:

عرف المغرب العربي ما بين القرنين: السادس والتاسع الهجريين مدرسة نقدية متميزة بطابعها التنظيري القائم على التنظيرات البلاغية والفلسفية والمنطقية والتفريعات الأصولية على غرار المدرسة الفلسفية المغربية (ابن رشد – ابن باجة – ابن طفيل– ابن حزم...) التي تحدث عنها محمد عابد الجابري[1] ومن أعلام هذه المدرسة النقدية المغربية نذكر: ابن رشد صاحب المقالات والشروح والجوامع والتلخيصات التي أفردها لكتب أرسطو، وابن حزم الظاهري الأندلسي، وحازم القرطاجني صاحب كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، و"ما بقي من كتاب القوافي"[2]، وابن البناء المراكشي العددي في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع"[3]، وابن خلدون في مقدمته لكتاب العبر[4]، وأبو المطرف أحمد بن عميرة المخزومي صاحب "التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات"، والكتاب هو في الحقيقة رد على أبي محمد عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني أحد أعلام النقد الإعجازي والبلاغي في المشرق صاحب كتاب: "التبيان في علم البيان، المطلع على إعجاز القرآن"[5]، وأبو محمد القاسم السجلماسي في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"[6]، وابن عصفور الإشبيلي صاحب كتاب "ضرائر الشعر".

ولقد أشار كثير من الدارسين إلى وجود مدرسة نقدية وبلاغية في بلاد

المغرب تحاول مقاربة الشعر من وجهة فلسفية ومنطقية قائمة على السبر والتقسيم والتجريد والتقعيد والتأسيس لشعرية عامة مطلقة وكونية، ومن هؤلاء محمد بنشريفة الذي قال: "فابن عميرة والقرطاجني والسجلماسي وابن البناء يمثلون اتجاها جديدا في التأليف البلاغي ويقدمون اجتهادا خاصا في التناول، وهم يجمعون بين المأثور البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي، وذلك بواسطة الفارابي وابن سينا وابن رشد على وجه الخصوص"[(7)]، وقد أورد محمد بنشريفة أعلاما نقدية وبلاغية أخرى كالشلوبين وابن طملوس وسهل بن مالك وابن القوبع وابن رشيد السبتي... ومن الذين تحدثوا عن هذه المدرسة محمد مفتاح[(8)]، وعلال الغازي أثناء تحقيقه لكتاب المنزع: "وإذا كانت الدراسات التي تعرضت لتطور النقد والبلاغة في المغرب تكاد تخلو من نصوص تكون حجة في يد الدارسين، فإن المنزع يمثل أهم النصوص النقدية والبلاغية التي وقفت عليها سواء في المناهج أو المضمون أو الاتجاه الذي جعل منه نظرية نقدية قائمة ناضجة نزع بخصائصها السجلماسي منزعا لم يسبق به إلا عند حازم في منهاجه، مع تفرد صاحبنا الواضح بأكثر من خاصية، وخصوصا في تطور المصطلح النقدي وبنية المنهاج"[(9)]، والأستاذ علي لغزيوي حينما قال: "وتشكل هذه المصنفات مدرسة متميزة، تقوم على الفهم العميق لأرسطو، فضلا عن التمكن من الثقافة العربية وأدواتها، وهي تمزج بين النقد والبلاغة بطريقة ذكية، وتتميز بعمق الرؤية وشمولية المنهج، ذلك بأن من أثر المنطق والفلسفة تعميق النظر إلى الظواهر الإنسانية، ومنها الشعر والأدب بعامة.

وقد سمحت الثقافة العالمية المتنوعة لأعلام هذا الاتجاه، وسداد الرأي، وسمو الذوق، بأن تظهر في هذه المدرسة كثير من الأصالة والتفرد، بالرغم من كون المادة الشعرية التي اعتمدوها مشرقية في معظمها"[(10)].

وقد أشار ابن خلدون إلى هذه المدرسة حينما اعتبرها مدرسة بديعية لا تهتم سوى بأدوات فن البديع تفريعا وتعريفا وتقسيما وإحصاء وتبويبا، أما المدرسة المشرقية فهي مدرسة بيانية: "وبالجملة فالمشارقة على هذا الفن (علم البيان) أقوم من المغاربة وسببه والله أعلم أنه كمالي في العلوم اللسانية والصنائع الكمالية توجد في العمران والمشرق أوفر عمرانا من المغرب... وإنما اختص بأهل المغرب من أصنافه علم البديع خاصة وجعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية وفرعوا له ألقابا وعددوا أبوابا ونوعوا أنواعا وزعموا أنهم أحصوها من لسان العرب وإنما حملهم على

ذلك الولوع بتزيين الألفاظ وأن علم البديع سهل المأخذ وصعبت عليهم مآخذ البلاغة والبيان لدقة أنظارهما وغموض معانيها فتجافوا عنهما، وممن ألف في البديع من أهل أفريقية ابن رشيق وكتاب العمدة له مشهور"[11]. ولكن هذا الحكم قد ينطبق على ابن رشيق القيرواني والسجلماسي وابن البناء العددي... بينما هناك من النقاد المغاربة كانت لهم دراية كبيرة بفن البيان ومكوناته التخييلية. ويقول محمد مفتاح في هذا الصدد: "إن قول ابن خلدون صحيح في مجمله لا في تفاصيله؛ فمن حيث الإجمال إن الكتب المؤلفة في "فن البيان" قبل ابن خلدون وأثناء حياته يحتل فيها اسم "البديع" وألقابه وأبوابه وأنواعه مكانة مرموقة؛ وأما من حيث التفصيل فإن النماذج التي سنحللها تثبت أن البيانيين المغاربة لهم باع طويل في فن البيان وقوامة عليه"[12].

الأصول النقدية للمدرسة:

أ – مفهوم الشعر:

إذا كان الشعر عند قدامة بن جعفر يرتكز على اللفظ والقافية والوزن والمعنى؛ فإن مفهومه عند ابن المعتز سينبني على علم البديع، وفي القرن الرابع الهجري، سيصبح المجاز (التشبيه والاستعارة) أس الشعر وجوهره الفني. ولكن الشعر مع معظم نقاد المدرسة المغربية سيكون مستنده هو التخييل والمحاكاة. فحازم القرطاجني يعرف الشعر قائلا: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ماقصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[13].

يعتمد مفهوم الشعر عند حازم على مقومات شكلية كاللفظ والوزن والقافية على غرار قدامة بن جعفر صاحب كتاب "نقد الشعر"، وعلى مقومات سيكولوجية تتمثل في مقصدية الترغيب والترهيب أو مقصدية التحسين والتقبيح، وعلى مفهومي المحاكاة والتخييل لما لهما من آثار انفعالية وتأثيرية في نفسية المتلقي عن طريق الخرق والاستغراب. وهنا يذهب حازم مذهب الفلاسفة اليونان كأفلاطون وأرسطو عن طريق أساتذته في المشرق كالفارابي وابن سينا الذين يعرفان الشعر تعريفا

فلسفيا ومنطقيا بعد قراءتهما لكتاب أرسطو فن الشعر وفن الخطابة. فابن سينا يقول عن الشعر إنه: "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة" والكلام المخيل: "هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"[(14)]، ويقول الفارابي: "والأقاويل الشعرية هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول، فالذي يفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما – مثل أنه يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك – أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك. والمحاكاة بقول هو: أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر"[(15)] فالشعر – إذاً – عند الفارابي وابن سينا قول قائم على المحاكاة والتخييل الفني والجمالي والانفعالي.

ويذهب ابن البناء المراكشي إلى أن الشعر: "هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات"[(16)] أي إن الشعر عبارة عن إبداع يحاكي فيه الشاعر الذات أو الواقع عن طريق وصفه ونقله ولكن هذه المحاكاة تتجاوز الصدق إلى الكذب والمبالغة والتخييل لأن أصدق الشعر أكذبه كما عند فلاسفة اليونان. ولابد لهذا الشعر من إثارة المتلقي واستفزازه عن طريق التغريب والتعجيب والتوهيم الخيالي وإثارة الإدهاش وتخييب أفق انتظار السامع أو القارئ، وهذا التصور موجود عند حازم القرطاجني. والأكثر من هذا، إن ابن البناء يلتجئ إلى السبر والتقسيم والتفريع المنطقي والتجريد الرياضي والفلسفي في تحديد ماهية المفاهيم واستعمال التعريف بالإثبات والمخالفة على شاكلة المناطقة والفلاسفة كما هو الشأن في رصده لمفهوم المنظوم: "فالمنظوم أن يكون شعرا وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم. وأهل العرف يسمون المنظوم كله شعرا، ولا يسمون شيئا من المنثور شعرا، فعرض من أجل ذلك اشتراك في اسم الشعر"[(17)].

ويعرفه السجلماسي اعتمادا على مكون التخييل والمكون الإيقاعي (الوزن والقافية): "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونه مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها"[18]. أما ابن خلدون فيعرف الشعر بأنه: "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[19].

وإذا تأملنا هذا التعريف فإنه لايتناقض مع التعاريف السابقة بل يؤكدها ويقررها لأن الوصف هو المحاكاة التي تنقل عن طريق الرصد الذات والموضوع، أما الاستعارة فتندرج ضمن التخييل إلى جانب التشبيه وآليات المجاز. فصاحب المنزع البديع يدرج تحت جنس التخييل أربعة أنواع: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة، ونوع المجاز، وجعل جنس التخييل المذكور هو موضوع الصناعة الشعرية"[20]. فالتخييل إذن، عبارة عن بلاغة المشابهة والانزياح المجازي والتمثيلي. وهذا يظهر لنا أن المحاكاة أعم من التخييل لأن المحاكاة قد تكون مجازا أو خالية منه بينما التخييل فعل مجازي. وقد أثار مصطلحا المحاكاة والتخييل كثيرا من الإشكال، فهناك من يعتبرهما مصطلحين مترادفين، وهناك من يعتبرهما مختلفين. فالباحث المغربي محمد الولي يرى أن المحاكاة مرتبطة بالنص وواقعه، بينما التخييل مرتبط بعملية التلقي الجمالي عند القارئ. ويعني هذا أن المحاكاة مرحلة أولى نحو التخييل: "إن المحاكاة علاقة النص بالعالم الذي تصفه وصفا جماليا. أما التخييل فعلاقة النص بالمتلقي وبعبارة أدق استجابة المتلقي أمام النص المحاكي، وأن التوفيق الأدبي في لحظة المحاكاة يترتب عليه الفوز في لحظة التخييل لدى المتلقي وهذا يتضمن حتما صياغة النص في ذاته صياغة لائقة"[21]. ويقول محمد مفتاح بتماثل المفهومين وترادفهما على الرغم من أن المحاكاة أكثر عمومية من التخييل المجازي: "ولكننا عند التدبر نجد تداخلا كبيرا وترادفا، فقد ترادف المحاكاة الوصف أحيانا. وهذا الترادف تؤيده نصوص من كتاب حازم. كما

يعضده تعريف ابن خلدون للشعر... ومعنى هذا أن الأوصاف أعم من التخييل. والكلام البليغ مبني على الأوصاف، وعلى هذا، فإن المحاكاة أعم من التخييل كما حدده النقاد العرب المتأخرون. وأما إذا اعتبرنا التخييل يعني أكثر مما خصه العرب به فحينئذ يصبح التخييل والمحاكاة مترادفين أيضا. وهي أو هو (المحاكاة أو الوصف) تتحقق بتركيب الكلام بطرق معينة وجوهرها المجاز"[22]. ويرى أستاذي علي لغزيوي أن هناك فرقا عميقا بين المحاكاة والتخييل، إذ إن المحاكاة وسيلة للتخييل: "إننا لو تتبعنا استعمال حازم للتخييل والمحاكاة، لوجدنا أن اقترانهما عنده لا يدل البتة على الترادف، وإن كان هناك ما يوحي بذلك عند النظر السطحي، والأصوب أن تعتبر المحاكاة وسيلة للتخييل"[23].

ويلاحظ أن نقاد هذه المدرسة يتوسعون في تعريف الشعر– أثناء مقارنتهم الشعر العربي بأشعار عالمية أخرى كالأشعار اليونانية مثلا – قصد البحث عن مميزات الشعر المطلقة والكونية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ثقافتهم العالمية الواسعة والمنفتحة على الآداب الأخرى. ويقول حازم في هذا الصدد: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[24]، ويقول السجلماسي: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[25].

ويتبين لنا من هذين التعريفين، أن الشعر يستند بصفة عامة لدى معظم الشعوب إلى الوزن والتخييل، بيد أن القافية هي من مميزات الشعر العربي، والشعر ليس مقتصرا على جنس دون آخر، بل هو موجود في كل الألسنة وخاصة لدى اليونان الذين استخدموه قالبا فنيا لسرد الملاحم والتمثيليات، ويقول ابن خلدون: "اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي فقط بل هو موجود في كل لغة سواء أكانت عربية أو عجمية وقد كان في الفرس شعراء وفي يونان كذلك وذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق أوميروس الشاعر وأثنى عليه"[26]. وقد أبرز هؤلاء النقاد القواعد الكلية المطلقة الثابتة والمقومات المشتركة بين أشعار الأمم والعناصر الاختلافية المميزة لكل أمة على حدة كما أشار إلى ذلك ابن رشد: "الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر، إذ كثيرا مما فيه هي إما أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها وإما أن تكون ليست موجودة في كلام العرب وموجودة في غيره من

الألسنة"[27]. فابن رشد يبحث في المتن الأرسطي ترجمة وتلخيصا للبحث عن المعايير والآليات النقدية التي تسعفه في استخلاص القواعد المميزة لبلاغة الشعر ومقوماته في كل الألسن مهما كان الاختلاف بينها شاسعا أو قريبا. وهذا يلمح إلى مدى سعة ثقافة النقاد المغاربيين وسعيهم الجاد نحو التقعيد الكوني وتأسيس شعرية أجناسية عالمية تبرز الخصائص الجوهرية العامة المطلقة والمميزات الشكلية العرضية لنظرية الشعر.

ب – طبيعة الإبـداع الشعري:

لقد قلنا سابقا إن الشعر في جوهره قائم على المحاكاة والتخييل كما هو قائم على خصائص شكلية مثل اللفظ والمعنى والإيقاع والتقفية. ولكن للشعر منابع ومصادر تساهم في انبثاقه وإبداعه وخاصة المخيلة التي تخلق الصور الشعرية سواء أكانت حسية أم مجردة. وتوجد المخيلة عند الحيوان والإنسان معا، ولكن المخيلة الإنسانية تتسم بالإبداع والانزياح وبقوة الذاكرة والحفظ. وتمر المخيلة في تركيبها للصور الشعرية من عدة مراق ومراتب كالحس الظاهر والحس المشترك والعقل والمخيلة. ويعني هذا أن الصور الشعرية تنتقل من الحس وتمر عبر العقل لتنتقل إلى التخييل كالانتقال من المحسوس إلى المجرد. وللمخيلة هنا دور كبير في إبداع الصور الشعرية التخييلية المبنية على الوهمية والخرق والتجريد الروحاني. ويحصرها ابن رشد في القوة الجسمانية وقوة الحس المشترك وقوة المتخيلة وهي آخر طبقة في التجريد الروحاني: "وهذه الطبقة هي آخر طبقات العين، ومنها ينظر الحس المشترك إلى الصورة. وإذا قبلها الحس المشترك أداها إلى المصور، وهو القوة المتخيلة، فيقبلها المصور أكثر روحانية فتكون هذه الصورة في الرتبة الثالثة من الروحانية. فتكون هاهنا للصور ثلاث مراتب: المرتبة الأولى جسمانية، ثم تليها المرتبة التي في الحس المشترك، وهي روحانية، ثم الثالثة وهي التي في القوة المتخيلة، وهي أتم روحانية، ولكونها أتم روحانية من التي في الحس المشترك لم تحتج القوة المتخيلة في إحضارها إلى حضور المحسوس خارجا. بخلاف الأمر في قوة الحس. والمصور إنما ينظر إلى تلك الصورة وينزع مثالها ومعناها بعد سكون شديد... وهذا هو شأن القوة المتخيلة مع الصورة التي في الحس المشترك فإنه إذا غاب المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة"[28]. ويظهر لنا أن المخيلة باعتبارها قوة من قوى الإدراك النفسي مرتبطة

بالتخييل والرؤيا والنبوة ما دامت مجردة وأكثر روحانية وأكثر إيغالا في الخيال وتجاوز المحسوسات الخارجية وظواهر العقل. وتتموقع بين الحس والعقل أي إن الصور الشعرية التي تبدعها المخيلة تلتصق بالمحسوس ثم تنفك عنها انزياحا وخرقا. وإذا كان الصدق مرتبطا بالحس والعقل، فإن التخييل قد يكون صادقا أو غير صادق. ومن ثم، فإن المخيلة تنتج الصور وتغلفها بالخيال وتركبها تركيبا ظاهرا أو مجردا وتفصلها حسب المقاصد والأغراض الشعرية بعد أن تكون هذه الصور قد رصدت الواقع عن طريق المحاكاة أو عن طريق التخييل الفني والتجاوز. فالمخيلة لها دور مهم في التركيب والتشكيل واستقبال صور النبوة والرؤيا والوحي في النسق الديني الإسلامي كما يشير إلى ذلك كثير من الفلاسفة المسلمين ولاسيما ابن رشد. ولابد للشاعر في عملية الإبداع من قوى أساسية يحتاج إليها كما يرى حازم القرطاجني كالقوة الملاحظة (الإدراك البصري)، والقوة الشاعرة (الطبع والشاعرية)، والقوة الحافظة (قدرة الحفظ والاستيعاب)، والقوة الذاكرة (الذاكرة والمعرفة الخلفية وقوة التناص)، والقوة المائزة (العقل) التي تجعل الشاعر قادرا على التمييز والتفريق والتركيب، والقوة الصانعة التي تهدف إلى التركيب وتحقيق الاتساق والانسجام النصي حتى يصبح العمل الإبداعي عملا فنيا متكاملا[29]. وقد عدد حازم عشر قوى تساهم في خلق الشعر وإبداعه، وهي: 1) القوة على التشبيه، 2) القوة على تصور كليات الشعر ومقاصده، 3) القوة على تصور صورة القصيدة، 4) القوة على تخيل المعاني، 5) القوة على ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني، 6) القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة، 7) القوة على التخيل في تسيير العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها، 8) القوة على تمثل الانعطافات النصية، 9) القوة على تحسين الوصل بين الأبيات الشعرية، 10) القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه[30]. وكل هذه القوى تساهم في خلق نص شعري متراكب تراكبا تخييليا عضويا ترفع صاحبه إلى مرتبة الشعراء الجديرين بالثناء والتقدير، بعد أن أصبح الشعر في عهد حازم شعرا راكدا أصابه الكساد والتصنيع والادعاء، وصار نظما فارغا خاليا من الشاعرية والرسالة الهادفة.

وقد تحدث حازم القرطاجني عن مقصدية الشعر فحصرها في فن المحاكاة: محاكاة تحسين (افعل)، ومحاكاة تقبيح (لا تفعل)، ومحاكاة مطابقة (محاكاة الواقع أو الشيء محاكاة حرفية). وتخضع هذه المحاكاة بأنواعها الثلاث لعدة مقاصد

ينبغي مراعاتها في كتابة الشعر كمراعاة الدين والعقل والمروءة والكرم والمنفعة (ما تشتهيه النفس الإنسانية). وتكون المحاكاة مباشرة بدون واسطة على غرار أفلاطون ومحاكاة غير مباشرة (عبر واسطة) كما لدى أرسطو. وتكون المحاكاة أيضا مألوفة وغير مألوفة (محاكاة استغراب)، تامة وناقصة في عملية الوصف ورصد مظاهر الشيء الموصوف أو المنقول أو المحاكى[31]. وتقوم المحاكاة على التشبيه والتمثيل والمجاز والتخييل والاستعارة وآليات البلاغة والتركيب العضوي للبناء النصي (الوحدة الموضوعية والعضوية وتحقيق صلة الوصل بين أجزاء النص وتلاؤم الموضوع مع إيقاع القصيدة وبحره الشعري دلالة وصياغة ومقصدية). وتساهم هذه الأنواع من المحاكيات الشعرية في التأثير على المتلقي بسطا وقبضا، تطهيرا واستمتاعا، تغريبا وتعجيبا، تحسينا وتقبيحا. وتكون هذه المحاكاة قديمة ومبتدعة وهذا بالطبع يؤدي بنا إلى طرح السرقات الشعرية أو قضية التناص من جديد التي تحيلنا إلى إشكالية الاحتذاء والخلق والإبداع في مجال الشعر.

هذا، وقد طرح حازم قضية الصدق والكذب في علاقاتهما بالتخييل، إذ ربط الخطابة بالإقناع والظن الغالب، وربط البرهان الفلسفي بالصدق، والجدل الكلامي بالافتراض، بينما الشعر جعله يتكئ على التخييل والمحاكاة دون التفات إلى صدق أو كذب[32]. وأفضل الشعر عند حازم: "ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[33]. أما أردأ الشعر: "ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة"[34].

وقد ربط حازم التخييل الشعري بالإمكان والامتناع والاستحالة والواجب في خلق عملية الشعر إذ قال بأن "صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب، إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن في حسن الموقع من النفوس"[35]، وهنا يشير الناقد إلى قضية المبالغة في الوصف الشعري وهي تتشكل من الإمكان والامتناع والاستحالة، وللشاعر أن يبدع في حدود الصدق والإمكان والاقتراب إلى حد ما من درجة الامتناع، وألا يسقط بالتالي في الإحالة والكذب المفضوح، وأن يصيغ كل هذا بصياغة فنية تخييلية تتجاوز المرجع الحرفي إلى التخييل الفني الذي يخفي ماهو حسي منقول ظاهريا إلى ما هو مجرد روحاني يتداخل فيه الصدق والكذب والإمكان والاستحالة.

ونخلص من كل هذا إلى أن المدرسة المغربية في النقد الأدبي لقد جنحت

نحو التنظير والتقعيد والتجريد وتفريع المقولات على ضوء الفلسفة اليونانية والمشرقية (الفارابي / ابن سينا) والمنطق الأرسطي والتصور الأفلاطوني في المحاكاة. كما أن هذه المدرسة حاولت أن تجد خصائص كلية ومطلقة لشعر كوني عام من خلال مقياس المقارنة والبحث عن عناصر الائتلاف والاختلاف بين أشعار الشعوب العالمية ولاسيما الشعرين: اليوناني والفارسي، فضلا عن كونها أثرت النقد العربي القديم والحديث أيضا بمفاهيم نقدية ومصطلحات نستطيع استثمارها وتوظيفها في المقاربات النصية والبلاغية بدلا من التقليد واستلهام مفاهيم نقدية من الغرب بعيدة عن حقلنا الإبداعي والنقدي، ويعني هذا أننا في حاجة إلى تأصيل المصطلح النقدي والأدبي. ولكن مايلاحظ على هذه المدرسة أنها كانت تعتمد كثيرا على الشاهد الشعري المشرقي وتردد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مفاهيم وتصورات النقد العربي القديم كما عند قدامة وابن سينا والفارابي والآمدي وعبد القاهر الجرجاني والزملكاني... كما أنها كانت تسقط في لعبة التجريد الشكلي والتفريع المقولاتي بطريقة منطقية فجة موضوعية وفلسفية تتجافى مع طبيعة الأدب والذوق الشعري وتتنافى مع فطرة الإحساس التخييلي في خلق الإبداع لأن المنطق العقلي يقتل العاطفة ويكبل الإحساس والخيال الروحاني.

الهوامش:

1 – د. محمد عابد الجابري: نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط. 5، الدار البيضاء 1986، ص 167.

2 – أبو الحسن حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تحقيق الدكتور علي لغزيوي، دار الجسور، ط. 1، وجدة 1996.

3 – ابن البناء المراكشي العددي: الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، ط. 1، 1985.

4 – ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت.

5 – حققه الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، ط. 1، بغداد 1964 م.

6 – السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، ط. 1، الدار البيضاء 1980.

7 – ابن عميرة المخزومي: التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، تحقيق محمد بنشريفة، دار النجاح، ط. 1، الدار البيضاء 1991، ص 9.

8 – د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط. 1، الدار البيضاء 1994، ص 15.

9 – السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 26.
10 – د. علي لغزيوي: النقد الأدبي القديم في المغرب، روافده واتجاهاته، ص 49.
11 – ابن خلدون: المقدمة، ص 552.
12 – د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص 16.
13 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981، ص 71.
14 – ابن سينا: الشفا، فن المنطق (قسم الشعر)، تحقيق د. بدوي، القاهرة 1966، ص 24.
15 – الفارابي: كتاب الشعر، نشر الدكتور محسن المهدي، مجلة شعر البيروتية، العدد 12، 1959، ص 93.
16 – ابن البناء: الروض المريع في صناعة البديع، ص 81.
17 – المصدر نفسه، ص 82.
18 – السجلماسي: المنزع البديع، ص 216.
19 – ابن خلدون: المقدمة، ص 573.
20 – السجلماسي: المصدر السابق، ص 218.
21 – محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، الدار البيضاء 1990، ص 138.
22 – د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، ط. 1، الدار البيضاء 1989، ص 48 – 49.
23 – د. علي لغزيوي: مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، ص 111.
24 – حازم القرطاجني: المصدر السابق، ص 89.
25 – السجلماسي: المصدر السابق، ص 218 و407.
26 – ابن خلدون: المصدر السابق، ص 582.
27 – ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلس شرورث، ص 53.
28 – المصدر نفسه، ج 1، ص 205، ج 2، ص 211.
29 – حازم القرطاجني: المصدر السابق، ص 42 – 43.
30 – نفسه، ص 200 – 201.
31 – نفسه، ص 99 – 106.
32 – نفسه، ص 62 – 72.
33 – نفسه، ص 71.
34 – نفسه، ص 72.
35 – نفسه، ص 136.

الحِجاج واستراتيجية الإقناع عند طه عبد الرحمن مقاربة أبستمولوجية

د. محمد حمودي
جامعة مستغانم، الجزائر

يعتبر طه عبد الرحمن من الدارسين العرب الذين عالجوا مسألة الحجاج بوصفه أبرز آلية لغوية يستخدمها المُرسل للإقناع. وينبني فعل الإقناع بصفة دائمة على افتراضات سابقة بشأن عناصر السياق خصوصا المرسل إليه، والخطابات السابقة والخطابات المتوقعة[1]. والحق أن استراتيجية الإقناع تستخدم لأغراض نفعية، إذ يعمد المرسل إلى الظفر بإقناع المرسل إليه (الجمهور المتلقي) بواسطة الإيطوس كما يسميه هنريث بليث. فقد يكون الإقناع هاهنا خارج النص (أي يمارسه المرشح للانتخابات، والفلاح، والتاجر، والطفل، والمرأة...) أو (في جميع النصوص الأخلاقية مثلا: الكوميديا، النص الإشهاري). كما قد يكون كامن في إحالة النص على نفسه "الفن للفن"، وهدفه خلق المتعة الجمالية للجمهور[2]. بمعنى أنه بالإمكان أن (تزدوج أساليب "الإقناع" بأساليب "الإمتاع"، فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يَهَبُها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين)[3].

يرى طه عبد الرحمن أن الأصل في تكوثر الخطاب هو صفته الحجاجية، انطلاقا من أنّه لا خطاب بغير حجاج[4]، فالحجاج شرط في ذلك، لأن من شروط التّداول اللّغوي الإقناع[5]. والإقناع هو (عملية خطابية يتوخى بها الخطيب تسخير المخاطب لفعل أو ترك بتوجيهه إلى اعتقاد قول يعتبره كلّ منهما (أو يعتبره الخطيب) شرطا كافيًا ومقبولا للفعل أو التّرك)[6].

ومن القول النافل أن استراتيجية الإقناع هي السلطة التي يستخدمها المرسل في خطابه دون الاستراتيجيات الأخرى، كالاستراتيجيات الإكراهية، ولا تتحقق قولا أو فعلا إلاّ عند تسليم المرسل إليه بالخطاب الملقى، ولتحقيق المراد يتوسّل المرسل الحجاج بالتعويل على أساليب أو آليات لغوية، أو فعاليات استدلالية خطابية مشيدة على عرض رأي أو الاعتراض عليه، ومرماها إقناع الغير بصواب الرأي المعروض

أو ببطلان الرأي المعترض عليه[7]. وعلى هذا كان (الإقناع هو مجال البحث الحجاجي نظرا إلى كونه محدّد المقام والمخاطب والإطار القولي)[8].

الحجاج عند طه عبد الرحمن، مقاربة مفاهيمية:

يورد طه عبد الرحمن تعاريف مختلفة للحِجَاج، فتارة يتحدّث عنه باعتباره الآلية الأبرز للإقناع، وتارة بوصفه فعالية تداولية جدلية، وتارة أخرى على أنّه فعالية استدلالية خطابية. ولعلّ من أهم التّعاريف التي ساقها:

أولا: الحِجاج هو: (كلّ منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحقّ له الاعتراض عليها)[9].

وهذا يشي إلى أنّ طبيعة الخطاب لا تتحدّد فقط في العلاقة التخاطبية، بل إنّ للعلاقة الاستدلالية أيضا دور في ذلك، إذ (لا خطاب بغير حجاج، ولا مخاطِب من غير أن تكون له وظيفة "المدّعي" ولا مخاطَب من غير أن تكون له وظيفة "المُعترِض")[10]. فالحجاج يأخذ عند طه عبد الرحمن نفس الأبعاد الدلالية للاستدلال، وبيان ذلك استناده على القراءة المعجمية، إذ يرى أن الحجاج يأخذ معنى "القصد" ومعنى "الاستدلال" معا، وهو بالذات الفعل: "حجّ" الذي يفيد "قصد"، في قولنا "حج البيت الحرام" كما يفيد "غلبه بالحجة"، في قولنا: "حاجه، فحجّه"[11]. وفي اللسان: أصل الحج القصد للزيارة، والحجة: الدلالة المبينة للمحجة، أي: المقصد المستقيم الذي يقتضي صحة أحد النقيضين. قال تعالى: "قل فلله الحجة البالغة" الأنعام: 149، وقال: "لئلا يكون للناس عليكم حجة إلا الذين ظلموا" البقرة: 150، فجعل ما يحتج بها الذين ظلموا مستثنى من الحجة وإن لم يكن حجة. ويجوز أنه سمى ما يحتجون به حجة، كقوله تعالى: "والذين يحاجون في الله من بعد ما استجيب له حجتهم داحضة عند ربهم" الشورى: 16، فَسمَّى الداحضة حجة، وقوله تعالى: "لا حجة بيننا وبينكم" الشورى: 15، أي: لا احتجاج لظهور البيان، والمحاجة: أن يطلب كل واحد أن يرد الآخر عن حجته ومحجته، قال تعالى: "وحاجة قومه قال: أتحاجوني في الله" الأنعام: 80، وقال: "فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك" آل عمران: 61، وقال تعالى: "لم تحاجون في إبراهيم" آل عمران: 65، وقال تعالى: "ها أنتم هؤلاء حاججتم فيما لكم به علم فلم تحاجون فيما ليس لكم به علم" آل عمران: 66[12].

ثانيا: يرى طه أن الكلام والخطاب والحِجاج، أسماء مختلفة لمسمى واحد، هو

"الحقيقة النطقية الإنسانية" مرتكزا في ذلك على قول الجويني في كتابه "الكافية في الجدل، ص 32": (فالكلام والخطاب والتكلّم والتخاطب والنّطق واحد في حقيقة اللّغة، وهو ما به يصير الحيّ متكلّما)[13]. ولقد لاحظ طه عبد الرحمن أن الحِجاج يدلّ على العلاقة المجازية، من حيث إن المجاز هو الأصل في الحجاج، فالذي يحدّد ماهية الحِجاج إنما هو العلاقة المجازية، وليس العلاقة الاستدلالية وحدها. وحتىّ وإن تضمّن الحِجاج علاقة استدلالية، فينبغي إرجاعها إلى العلاقة المجازية. فالباحث إذن، يقرن بين الحِجاج وبين المجاز، ومسوغ ذلك، أننا نلفيه في موضع آخر، يجعل حدّ المجاز الحدّ نفسه الذي كان اصطنعه للحجاج قبل ذلك: (إذ حدّ المجاز أنه كلّ منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحقّ له الاعتراض عليها بحسب القيمة التي تحملها)[14].

وانطلاقا من هاهنا يستيقن الناظر، أن العلاقة المجازية هي الأصل في الحجاج، وهي الفيصل في ضعف الحجج أو في منحها القوة التي تدعم موقف المرسل لتحقيق الإقناع. والمجاز هنا ليس بمفهوم الانزياح اللغوي فقط، بل بمفهومه التناسبيّ، فالعلاقة التي يقيمها المرسل بين الحجة والدعوى أو النتيجة ليست أصلية أو حقيقية، بل هي علاقة يقيمها المرسل في خطابه على النحو الذي يراه الأنسب أو الأنجع لتحقيق مراده[15]. ويؤكد طه عبد الرحمن على أن نموذج العلاقة المجازية ينبني في حدّ ذاته على علاقتين، هما:

أ- العلاقة الاستعارية.

ب- قياس التّمثيل.

غير أنّ العلاقة الاستعارية هي أدلّ ضروب المجاز على ماهية الحِجاج[16].

ثالثا: الحِجاج: (فعالية تداولية جدلية، فهو تداولي لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية وتوجهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء موجّها بقدر الحاجة، وهو أيضا جدلي لأن هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة)[17].

رابعا: وأمّا الحدّ الرابع، فهو منوط بالحجاج الفلسفي التّداولي الذي صورته "المناظرة"، وهو: (فعالية استدلالية خطابية مبناها على عرض رأي أو الاعتراض عليه، ومرماها إقناع الغير بصواب الرأي المعروض أو ببطلان الرأي المعتَرض

عليه استنادا إلى مواضعات "البحث عن الحقيقة الفلسفية")[18].

أصناف الحِجاج:

يرى طه أن جوهر الخطاب يقوم على العلاقة الاستدلالية، وليست ثمة علاقة استدلالية إلاّ بتحصيل قصدين اثنين هما: "قصد الادعاء" و"قصد الاعتراض"، غير أن هذين القصدين قد يجيئا على مقتضى التجريد أو التفريق أو الجمع، ممّا يجعل العلاقة الاستدلالية على أصناف ثلاثة، بعضها فوق بعض، وهي: أ- الحِجاج التجريدي. ب- الحِجاج التوجيهي. ج- الحِجاج التقويمي.

أ – الحِجاج التجريدي:

وهو (الإتيان بالدّليل على الدعوى على طريقة أهل البرهان، عِلمًا بأن البرهان هو الاستدلال الذي يُعنى بترتّب صور العبارات بعضها على بعض بصرف النظر عن مضامينها واستعمالاتها)[19]. أو هو الاستدلال الذي يتعاطى فيه المحتج تقليد البرهان الصناعي[20].

ب – الحِجاج التوجيهي:

ويفوق النوع الأول رتبة، وهو (إقامة الدليل على الدعوى بالبناء على فعل التوجيه الذي يختص به المستدل، عِلمًا بأن التوجيه هو هنا فعل إيصال المستدل لحجته إلى غيره؛ فقد ينشغل المستدل بأقواله من حيث إلقاؤه لها ولا ينشغل بنفس المقدار بتلقي المُخَاطَبِ لها ورد فعله عليها، فتجده يولي أقصى عنايته إلى قصوده وأفعاله المصاحبة لأقواله الخاصة، غير أن قصر اهتمامه على هذه القصود والأفعال الذاتية يفضي به إلى تناسي الجانب العلاقي من الاستدلال، هذا الجانب الذي يصله بالمخاطب ويجعل هذا الأخير متمتعا بحق الاعتراض)[21]. أو هو الاستدلال الذي يقتصر فيه المحتجّ على اعتبار وجهة المدّعي وحدها[22].

جـ – الحِجاج التقويمي:

وهو أعلى النوعين السابقين، ويقصد به (إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية يُنزلها منزلة المعترض على دعواه؛ فها هنا لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطَب، واقفا عند حدود ما يوجب عليه من ضوابط وما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المُستدَل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا

مختلف الأجوبة عليها ومستكشفا إمكانات تقبلها واقتناع المخاطب بها)[23]. أو هو (الاستدلال الذي يأخذ فيه المحتج بوجهة المعترض، فضلا عن وجهته الخاصة بوصفه مدعيا)[24].

على أن أنواع الحجاج ومراتبها لا تقتصر على هذا القدر، بل تجاوزه إلى تضمّن النوع الواحد رتبا فرعية؛ يمكن إجمالها في مراتب حجاجية ثلاث كبرى، هي[25]:

1 – الحجة المساوية. 2 – الحجة العليا. 3 – الحجة الدنيا.

أنواع الحُجـج:

يذهب طه عبد الرحمن إلى أنه غالبا ما يستخدم لفظ "الحجة" مرادفا لـ"الدليل" عند البعض، بيد أنّه غلب على البعض الآخر على الآخر استعماله بمعنى أخص، ويورد وجهين تختص بهما الحجة من دون دليل:

أ – إفادة الرجوع أو القصد.

ب – إفادة الغلبة.

وانطلاقا من أن الحجة تعني الدليل الذي يقصد العمل به، ولتحصيل الغلبة على الخصم، مع نصرة الحق أو نصرة الشبهة، فإن الدّليل يكون أعمّ من الحجة، إذ لا يقصد العمل به فحسب، بل قد يوضع لمجرد النظر فيه، كما لا يُؤتى به في موطن الرد عل الخصم فقط[26].

على أننا نلفي بعض الدّارسين العرب يطلقون على لفظ "الحجة" تسميات أخرى مثل "الدّليل" و"الاستدلال"، و"البرهان"، إلاّ أن هذا التّسميات هي من باب التجوّز أو التوسّع، إذ بينها فروق.

ثمة حُجج ثلاث يوردها طه عبد الرحمن، ناتجة عن أصناف الحِجاج، وهي:

1 – الحُجّة المجرّدة، أو الحُجّة التّجريدية: وهي بناء استدلالي مستقل بنفسه. وليست إلاّ مظهرا فقيرا من مظاهر الاستدلال في الخطاب الطبيعي أو رتبة دنيا من مراتب هذا الاستدلال. على أن الاستناد إليها لا يقع إلاّ عند إرادة تقليد الأمر الصّناعي، وتنبني أصلا على اعتبار الصورة وإلغاء المضمون والمقام[27].

2 – الحُجّة المُوجَّهة أو الحجة التوجيهية، وهي فعل استدلالي يأتي به المتكلم. وإن تعدّت الحجة المجردة بفضل اعتبارها لمقام المدّعي، قصدا وفعلا، فإنها لا ترقى إلى مستوى الوفاء بموجبات الاستدلال في الخطاب الطبيعي، إذ تنبني أصلا على

اعتبار فعل المُخاطِب، وإلغاء رد فعل المُخاطَّب[28].

3 – الحُجة التقويمية أو الحُجّة المُقَوَّمة: وهي فعل استدلالي يأتي به المتكلّم بغرض إفادة المستمع مع نهوض المستمع بتقويم هذا الفعل. وتقوم بما ينطوي عليه الاستدلال في الخطاب الطبيعي من أسباب الثراء والاتساع؛ إذ تتبنى أصلا على اعتبار فعل الإلقاء وفعل التلقي معا[29].

النماذج التواصلية للحُجة:

يحدّد طه عبد الرحمن النماذج التواصلية بناء على أن كلّ حجاج تواصل، فيقف على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة، هي[30]:

1 – النموذج الوصلي للحجة: تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة وصل، إذ يعامل الحجة معاملة البناء الاستدلالي المستقل الذي تكون عناصره موصولة وصلا تاما.

2 – النموذج الإيصالي للحجة: تكون في الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة إيصال، لأنه يجعل من الحجة فعلا استدلاليا يتوجه به المتكلم إلى المستمع.

3 – النموذج الاتصالي للحجة: تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة اتصال، إذ ينظر في الحجة بوصفها فعلا مشتركا بين المتكلم والمستمع، جامعا بين توجيه الأول وتقويم الثاني.

ولعلّ المتلقي يلاحظ من خلال هذه النماذج التواصلية الثلاثة للحجة أن طه عبد الرحمن يُفرّق بين "الوصل" وهو نقل الخبر، ويفيد المصطلح معنى الجمع بين طرفين بواسطة أمر مخصوص، والوصل لا يكون إلاّ بـ"واصل" والواصل هو بالذّات الخبر. و"الإيصال" وهو نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الذي هو المتكلم. وبين "الاتّصال" وهو نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الذي هو المتكلم واعتبار مقصده الذي هو المستمع معا.

مراتب الحِجاج:

تعتبر مسألة "المراتب" أو "المدارج" ظاهرة لغوية طبيعية استأثر بها الدارسون اختلاف تخصصاتهم مع انبعاث الكشوفات الألسنية ومباحث فلسفة اللغة؛ حيث اشتغل به الألسني والمنطقي والرياضياتي والمتفلسف والصوفي، ومن أشهرهم: الألسني والإناسي الأمريكي إدوارد سابير (Edward sapir)، ومواطنه الفيلسوف تشارلز كاتون (Charles E. Caton)، ومواطنه اللساني الأمريكي لورانس هورن

(Lawrence Horon). والألسونيون الفرنسيون أوزفالد ديكرو (Oswald Ducrot) وجان كلود أنسكومبر (Jean Claude Anscombr) وجيل فوكونيي (Gilles Fauconnier)[31].

ولقد قسّم هؤلاء الباحثين المراتب الحِجاجية إلى ثلاث:

أ – المراتب المتضادة: فقد تكون الألفاظ دالة على معان يمكن ترتيبها بين طرفين متباينين؛ ومثال ذلك: جملة الألفاظ المرتبة الآتية: (الرمضاء، الحرّ، الدفء، الفتور، البرد، القرَس) فهذه الجملة تتضمن اللفظين: "الرمضاء" و"القرس" الذين هما بمنزلة طرفين أعلى وأسفل متباينين بينهما مراتب أربع.

ب – المراتب الموجّهة توجيها كمّيا: ونلفي هذا الضرب من المراتب في الألفاظ الدالة على معان تقبل التدرج في اتجاه واحد، إما على مقتضى التزايد أو على مقتضى التناقص؛ ومثال ذلك: أسماء معايير الوزن الآتية: (درهم، مثقال، أوقية، رطل) المرتبة على سبيل الزيادة في الوزن أو (رطل، أوقية، مثقال، درهم) المرتبة على سبيل النقص منه.

جـ – المراتب الموجهة توجيها قصديا: قد تدخل المراتب، لا على الألفاظ وحدها، بل كذلك على الجمل، فيكون قصد المتكلم عاملا في تحديد اتجاه المراتب التي تنزلها هذه الجمل؛ مثال ذلك، أن يقصد المتكلم التوقف عن العمل متى شَعُر بالملل وبالأولى متى غلب عليه النوم؛ فالقولان: "شَعُر المتكلم بالملل" و"غَلَبَ على المتكلّم النوم"، هما بمثابة مرتبتين متفاوتتين بينهما بموجب القصد الذي للمتكلم في التوقف عن العمل[32].

السلم الحجاجي:

هو عبارة عن مجموعة غير فارغة من القوال مزودة بعلاقة ترتيبية وموفّية بالشرطيين التاليين:

أ – كل قول يقع في مرتبة ما من السُلّم يلزم عنه ما يقع تحته، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال التي دونه.

ب – كل قول كان في السُلم دليلا على مدلول معين، كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى عليه.

قوانين السُّلم الحجاجي:

1 – قانون الخفض: مقتضى هذا القانون أنه إذا صدق القول في مراتب معينة من

السلم، فإن نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها.
2 – قانون تبديل السلم: مقتضى هذا القانون الثاني أنه إذا كان القول دليلا على مدلول معين؛ فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله.
3 – قانون القلب: مقتضى هذا القانون الثالث أنه إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معين، فإنه نقيض الثاني أقوى من نقيض الأول في التدليل على نقيض المدلول(33).

الاستعارة ومنطق الحجاج:

يرى طه عبد الرحمن أن أول من استخدم آليات الحجاج لوصف الاستعارة هو إمام البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني، حيث أدخل مفهوم "الادعاء" بمقتضياته التداولية الثلاثة: "التقرير" "التحقيق" و"التدليل"، كما أشار في ثنايا أبحاثه إلى مفهوم "التعارض"، دون أن يتعرض إليه بشكل صراح، وهذا من خلال كتابيه: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، ويبدو أن نظرية الجرجاني الحجاجية في الاستعارة أوضح في الدلائل منها في الأسرار(34).

أ – مفهوم الادعاء: حسب طه أن إدراك عبد القاهر للالتباس الاستعاري يقوم في قوله بـ"الادعاء".

مبادئ الادعاء ومقتضياته:

1 – مبدأ ترجيح المطابقة: مقتضاه أن الاستعارة ليست في المشابهة بقدر ما هي في المطابقة.
2 – مبدأ ترجيح المعنى: مقتضاه أن الاستعارة ليست في اللفظ بقدر ما هي في المعنى.
3 – مبدأ ترجيح النظم: مقتضاه أن الاستعارة ليس في الكلمة بقدر ما هي في التركيب(35).

ب – مفهوم التعارض: يؤكد طه عبد الرحمن على أسبقية عبد القاهر إلى اكتشاف الخاصية التعارضية للاستعارة. ومن معالم هذا السبق، إيراده للاستعارة بين "التحقيق" و"التخييل". على أن الجرجاني وضع أصول نظريته، منطلقا من جانبين اثنين:
1 – أساليب في الحجاجي متعارف عليها: كالرد على أقاويل لمعترض وعلى شبه تأويله، وكالتوجه إلى المخاطب وافتراض علمه واقتناعه بما يلقى إليه وبناء الأحكام

والقواعد على هذا الافتراض.

2 - الجهاز الحجاجي للمناظرة: وهو جهاز مفهومي متأصل في المجال التداولي العربي الإسلامي؛ فقد عمد الجرجاني إلى اقتباس عناصر مختلفة منه في تكوين تصوره للاستعارة، ونذكر منها على سبيل المثال: "الادعاء" و"الدعوى" و"الإثبات" و"التقرير" و"الاعتراض" و"المعارضة" و"الدليل" و"الشاهد" و"الاستدلال" و"القياس". ولقد جعل مفهوم "الادّعاء" أداته الإجرائية الأساسية في وصف آليات الاستعارة. ونقله إلى هذا المجال البلاغي بكل أوصافه المشهورة التي تعود إلى ثلاثة أصلية هي: التقرير أو الخبر والتحقيق والتدليل[36].

الهوامش:

1 - ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط. 1، بيروت 2004، ص 444.

2 - ينظر، هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ص 26.

3 - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط. 2، بيروت - الدار البيضاء، 2000، ص 38.

4 - ينظر، طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، بيروت - الدار البيضاء، 1998، ص 213.

5 - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص 446.

6 - المرجع نفسه، ص 451، نقلا عن النقاري حم: حول التقنين الأرسطي لطرق الإقناع ومسالكه، مفهوم "الموضع"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ع 9، 1987، ص 87 - 115.

7 - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 66.

8 - محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، مج 28، ع 3، يناير - مارس، 2000، ص 67.

9 - طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 226.

10 - نفسه.

11 - المرجع نفسه، ص 226.

12 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (حج).

13 - طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 235.

14 - المرجع نفسه، ص 231.

15 - ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية،

ص 460 – 461.
16 – المرجع نفسه، ص 232 – 233.
17 – طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 65.
18 – المرجع نفسه، ص 66.
19 – طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 226.
20 – المرجع نفسه، ص 228.
21 – المرجع نفسه، ص 227.
22 – المرجع نفسه، ص 228.
23 – نفسه.
24 – المرجع نفسه، ص 229.
25 – نفسه.
26 – المرجع نفسه، ص 137.
27 – المرجع نفسه، ص 226.
28 – المرجع نفسه، ص 228.
29 – المرجع نفسه، ص 228 – 254.
30 – المرجع نفسه، ص 255 – 256.
31 – المرجع نفسه، ص 273 – 274.
32 – المرجع نفسه، ص 274 – 275.
33 – المرجع نفسه، ص 277 – 278.
34 – المرجع نفسه، ص 313.
35 – المرجع نفسه، ص 304 – 305.
36 – المرجع نفسه، ص 308 – 309.

الإمام القشيري وجهوده في أسلمة الدراسات اللغوية
كتاب نحو القلوب نموذجا

د. أحمد قاسم كسار
جامعة ملايا، ماليزيا

لقد ذكرت كتب التراجم والتاريخ ضلوع الإمام القشيري في علوم كثيرة وفنون جمة، ومنها اللغة العربية وعلومها، وقد جاد لنا بمصنف فريد من نوعه، ومتميز في موضوعه، وهو كتاب: (نحو القلوب)، حيث يعد هذا الكتاب من الكتب الإشارية التي استخدمت الرمز النحوي للتعبير عن السلوك الصوفيّ الروحيّ، وقد اختار القشيري فصولاً نحوية وأبواباً لغوية أراد منها الوصول إلى مراده الدعوي في الإصلاح والتوجيه والتربية، فكان يأخذ النص مما تعارف عليه أهل الاصطلاح في اللغة وعلومها، ومما اشتهرت عبارته عندهم، ثم يأتي بالإشارة المقتبسة من ذلك الكلام، لما فيه خير العبد في الدنيا والآخرة.

والكتاب واضح من عنوانه فهو ليس نحو العقول أو نحو اللسان، وإنما هو للقلوب، وهو لون من ألوان التفنن في العلوم العربية والشرعية، وهذا من الثراء الفكري الذي إن دلَّ على شيء فإنما يدل على ذلك العصر وعلى شخصية المؤلف في الوقت نفسه.

هذا وقد قمنا بدراسة شملت ثلاثة أقسام، خصصنا الأول منها للتعريف بالإمام القشيريّ دراسة تاريخية، وكان القسم الثاني لكتابه نحو القلوب دراسة وصفية وتحليليلة، ثم جعلنا القسم الأخير لعرض نماذج من الكتاب، وقد اخترنا أحسنها، وراعينا فيها سهولة اللفظ ووضوح العبارة حتى تتكون للقارئ فكرة شمولية عن هذا الموضوع كله، إذ لا يستغني البحث عن تلكم الشواهد والنصوص المختارة.

التعريف بالإمام القشيري:

أولاً: اسمه ونسبه وألقابه:

هو عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك ابن طلحة النيسابوريّ القشيريّ، من بني قشير ابن كعب، وأمه سُلَمِيّة، أبو القاسم، وأصله من العرب الذين وردوا خراسان، وسكنوا النواحي[1]، زين الإسلام، الملقب بـ(شيخ خراسان)[2]، وقد حظي

بألقاب كثيرة منها: الإمام، شيخ المشايخ، أستاذ الجماعة، مقدَّم الطائفة، وغيرها[3].

ثانياً: مولده ونشأته:

ولد في ربيع الأول سنة ست وسبعين وثلاثمائة من الهجرة الموافق سنة ست وثمانين وتسعمائة للميلاد[4]، في بقرية أُسْتُوا من قرى نيسابور، وتوفي أبوه وهو طفل صغير وبقي في كنف أمه إلى أن تعلم الأدب والعربية، حتى برع في نظمها ونثرها والتأويل، وكتب الكثير بأسرع خط[5]، ثم رحل بعد ذلك من أستوا القرية التي ولد بها، إلى نيسابور قاصدا تعلم ما يكفيه من طرق الحساب لحماية أهل قريته من ظلم عمال الخراج، وأثناء هذه الرحلة حضر حلقة الإمام الصوفي الشهير بأبي علي الدقاق (ت 406 هـ) وكان لسان عصره في التصوف، وعلوم الشريعة فقبل القشيري في حلقته بشرط أن يكتسب الشريعة، ويتقن علومها، وقد قبل هذا الشرط وعكف على دراسة الفقه عند أئمته، ولما انتهى منه حضر عند الإمام أبي بكر بن فورك (ت 406 هـ) ليتعلم الأصول، فبرع في الفقه والأصول معاً، وصار من أحسن تلامذته ضبطاً وسلوكاً، وبعد وفاة أبي بكر اختلف إلى الأستاذ أبي إسحاق الإسفراييني (ت 418 هـ) وقعد يسمع جميع دروسه، وبعد أيام قال له الأستاذ: هذا العلم لا يحصل بالسماع، فأعاد عليه ما سمعه منه، فقال له: لست تحتاج إلى دروسي بل يكفيك أن تطالع مصنفاتي، وتنظر في طريقتي وإن أشكل عليك شيء طالعتني به: ففعل ذلك وجمع بين طريقته وطريقة ابن فورك (ت 406 هـ)، ثم نظر في كتب القاضي أبي بكر بن الطيب الباقلانيّ[6].

ثالثاً: علمه:

1 – الحديث: سمع الحديث من أبي الحسين أحمد بن محمد الخفاف صاحب أبي العباس الثقفي ومن أبي نعيم عبد الملك بن الحسن الإسفراييني وأبي الحسن العلوي وعبد الرحمن بن إبراهيم المزكي وعبد الله بن يوسف وأبي بكر بن فورك وأبي نعيم أحمد بن محمد وأبي بكر بن عبدوس والسلمي وابن باكويه وعدة[7].

2 – الفقه: تفقه على أبي بكر محمد بن أبي بكر الطوسيّ، والأستاذ أبي إسحاق الإسفرايينيّ، وابن فورك، وتقدم في الأصول والفروع وصحب العارف أبا علي الدقاق وتزوج بابنته وجاءه منها أولاد نجباء[8].

3 – علم الكلام: قال ابن الجوزيّ: ثم اختلف إلى بكر بن فورك فأخذ عنه الكلام، وصار رأساً في الأشاعرة، وصنّف التفسير الكبير، وخرج إلى الحج في رفقة فيها

أبو المعالي الجويني، وأبو بكر البيهقي، فسمع معهما الحديث ببغداد والحجاز، ثم أملى الحديث، وكان يعظ[9].

4 – التصوف: سلك التصوف عن أستاذه أبي علي الدقاق[10]، وقد عدّه الكتاب المعاصرون من أفضل نماذج التصوف السنيّ[11].

5 – الوعظ: قال الخطيب البغدادي في تاريخ بغداد: "وكتبنا عنه وكان حسن الموعظة مليح الإشارة"[12]، ووصفه ابن ماكولا في الإكمال: بـ"الواعظ"[13].

6 – اللغة وعلومها: قال عنه السبكيّ: "متفنناً نحوياً، لغوياً، أديباً كاتباً شاعراً، مليح الخط جداً"[14]، وقال عنه أبو الحسن عبد الغافر بن إسماعيل الفارسيّ: "الإمام مطلقاً... المفسر الأديب النحوي الكاتب الشاعر، لسان عصره"[15].

رابعاً: مصنفاته:

صنف العديد من الكتب والرسائل غير أن مصادر التاريخ تذكر أن أغلب مصنفاته فقدت، ونذكر فيما يلي أهم مؤلفاته[16]: الرسالة القشيرية في التصوف، لطائف الإشارات (تفسير للقرآن الكريم في ست مجلدات)، كتاب نحو القلوب الصغير، والكبير، شكاية أحكام السماع، شكاية أهل السنة، ناسخ الحديث ومنسوخه، ديوان شعر، القصيدة الصوفية، الحقائق والرقائق، مخطوط بمكتبة جيستر بيتي (دبلن) إيرلندة رقم 3052، فتوى محررة في ذي القعدة سنة 436 هجرية أوردها السبكي في طبقاته الجزء الثالث، آداب الصوفية (مفقود)، كتاب الجواهر (مفقود)، كتاب المناجاة (مفقود)، رسالة ترتيب السلوك (ظهرت مترجمة بالألمانية سنة (1962 م) بقلم فرتزماير (Fritz Meier) بمجلة (Oriens). وتوجد مخطوطة بالخزانة الملكية بالرباط)، بُلغة القاصد (مفقود)، منثور الخطاب في مشهور الأبواب (مخطوط بالخزانة الملكية بالرباط)، المنشور في الكلام على أبواب التصوف (مخطوط بالخزانة الملكية بالرباط)، عيون الأجوبة في أصول الأسئلة (مفقود).

خامساً: وفاته:

لما كان يعظ ببغداد، بالغ في التعصب للأشاعرة والغض من الحنابلة، فقامت الفتنة على ساق، واشتد الخطب، وشمر لذلك أبو سعد أحمد بن محمد الصوفي عن ساق الجد، وبلغ الأمر إلى السيف، واختبطت بغداد، وظهر مبادر البلاء، ثم حج ثانياً، وجلس، والفتنة تغلي مراجلها، وكتب ولاة الأمر إلى نظام

الملك ليطلب أبا نصر بن القشيري إلى الحضرة إطفاء للنائرة، فلما وفد عليه، أكرمه وعظمه، وأشار عليه بالرجوع إلى نيسابور، فرجع، ولزم الطريق المستقيم، ثم ندب إلى الوعظ والتدريس، فأجاب، ثم فتر أمره، وضعف بدنه، وأصابه فالج، فاعتقل لسانه إلا عن الذكر نحوا من شهر، ومات[17].

وكانت وفاته في صبيحة يوم الأحد السادس عشر من شهر ربيع الآخر[18]، سنة خمس وستين وأربعمائة من الهجرة، الموافق لسنة اثنتان وسبعين بعد الألف للميلاد، فعليه رحمة الله ومغفرته ورضوانه[19].

التعريف بكتاب نحو القلوب:

كتاب نحو القلوب متكون من قسمين يطلق على أحدهما: (نحو القلوب الكبير) وعلى الآخر: (نحو القلوب الصغير)، ولا يفرق بينهما إلا الحجم من حيث توسع الأول واختصار الثاني.

وفيما يأتي قراءة منهجية للكتاب ووصف له:

أولاً: ترتيب المادة:

شرع القشيريّ في القسم الأول من كتابه بتعريف النحو، وأقسام الكلام وأنواعه، وتوسع في هذا الموضوع في بابي المعرب والمبني، ثم أخذ بشرح جزئيات تقسيمه للكلام، فبدأ بالأسماء وأخذت منه بعض الفصول، ثم الأفعال فالحروف. ثم انتقل إلى موضوع العوامل فكان نصيب المبتدأ والخبر في مطلع حديثه عن هذا الموضوع، وخصص الحديث بعد ذلك للفاعل والمفعول، وما لم يسم فاعله. ثم تنوعت موضوعاته بعد ذلك فكانت الفصول تتناول موضوعات المضاف، وكان وأخواتها، وإنَّ وأخواتها، وفصل للماضي، وآخر للمضارع، ثم انتقل إلى الجوازم، وعاد إلى الأمر.

بعد ذلك تناول النعت، والشرط والجزاء، والعطف، وقطع حديثه هنا لموضوع همزة الوصل، ثم رجع إلى حروف الخفض، وتناول بعدها أساليب الطلب، وتوسع في موضوع النداء.

وخصص فصولاً لموضوعات شتى، منها: الأفعال الجامدة، ومعاني: (ما)، والاسم المنفي بـ(لا)، ومعاني (كم)، ومسألة إضمار فعل في القسم، والظرف، والاستثناء، والإلحاق، وما لا ينصرف، والتصغير، والتعجب، والحال، والتمييز، وتذكير العدد وتأنيثه، والاسم الموصول، والنسبة، والجموع.

وأما القسم الثاني، فبعد المقدمة عقد باباً للأسماء واشتقاقها، وفيه فصول: للصحيح والمعتل، وموانع الصرف، والإعراب والبناء، والمعرفة والنكرة، والمبتدأ.

ثم عقد فصولاً بعدها مباشرة عن الأفعال، والفاعل، والحال، والتمييز، والبدل، والنعت، وحروف العطف، والتوكيد، وختمها بحروف الجر.

وإن قراءة سريعة لهذه الموضوعات النحوية على هذا الشكل من الترتيب لتوحي على أنها اختيارات نحوية القصد منها محاولة ربطها بمعان روحية تناسب منهج المؤلف في حياته كلها وهو التصوف والسلوك، وفي وقت نراه أغفل بعض الموضوعات النحوية من الذكر في كتابه، نجده قد كرر بعض الموضوعات الأخرى[20].

ثانياً: منهجه:

الإيجاز، فكتابه دون الخمسين صفحة لا شك أنه يوصف بالاختصار، فقد جاءت بعض فصول الكتاب من سطرين وثلاثة، وأطولها كان من صفحة واحدة، فالكتاب يحسب على المختصرات في النحو الغير المتخصصة، فهو مرتبط بعلم آخر وهو علم السلوك.

استخدم مصطلح (أهل العبارة) وقصد بهم النحويين، ومصطلح (أهل الإشارة) وقد بهم الصوفيين، وأحياناً يغفل هذين المصطلحين، فيشرع كما دأب في كتابه بالصياغة النحوية، ثم ينتقل إلى المعنى الآخر الذي يريده من خلال إشارة النصوص النحوية إلى المعاني الروحية والقلبية.

يتسم المنهج بالتقسيمات، ولا يلتزم بالضرورة إلى تناول تلك التقسيمات كلها بالشرح والتعليق، بل يختار منها ما يشاء، ويترك ما يشاء، وبالتالي فقد اختلت ميزة الكتاب العلمية، والحالة نفسها في الخلط الوارد في المنهج بين مصطلحات الكتاب في (الباب) و(الفصل)، فلا أدري لماذا خصص باباً للبدل[21]، وفصلاً للنعت[22] على سبيل المثال لا الحصر، ولماذا نقرأ باباً للأسماء[23] وفصولاً للأفعال[24] والحروف[25]؟

الكتاب مقل من الشواهد، ففي الوقت الذي ينبغي أن تكثر شواهد الكتاب لأنه مرتبط بموضوع غني بشواهده، إلا أننا لا نجد فيه إلا آيات قرآنية هنا وهناك[26]، وبضع أحاديث[27]، وبعض الأشعار[28]، والآثار[29]، والأقوال[30].

ثالثاً: أسلوبه:

افتتح كلا القسمين من كتابه بالبسملة، وزاد في الأولى كلمة: (وبه ثقتي)[31]، وجاءت مقدمة القسم الأول مختصرة جداً مع أنه هو القسم الكبير من الكتاب[32]، فقال: "الحمد لله رب العالمين، وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم"[33]، في حين جاءت مقدمة القسم الثاني من الكتاب طويلة بالنسبة إلى حجمه[34]، فقال: "الحمد لله الذي أودع الحكمة أهلها، وعلّم آدم الأسماء كلها، وأوقفه على المقصود، من دائرة الوجود، فحلَّ شكلها، فبيّنَ لبنيه حروفها، ووسم اسمها، ورسم فعلها، فمنهم من شمَّر لوابل[35] القسمة وما رضيَ بطلِّها[36]، ومنهم من رضيَ بالعزيمة فلما عقد العزيمة حلَّها، فزمرة أقبلتْ على إصلاح الشأنِ ليظْهر فضلها، وزمرة تجاوزت إلى جنات الجنانِ، ذوات أغصان العصيان، من شجرة الطغيان، فقطعت أصلها، ثم نحت نحو من أعلَّها[37]، لعلَّها تظفر بشفائها ولعلّها، ويخاطبها شفاهاً ومن لها، أحمده على نعمه كلها، ووجوده عليَّ دلَّها، فأهدت إليَّ وَبْلَهَا، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، شهادةً أستظل ظلَّها، يوم لا ظلَّ إلا ظلُّها، وأشهد أنَّ سيدنا محمداً عبده ورسوله الذي أرسله إلى جنود الطغيان ففلَّها[38]، وإلى ليوث الأوثان فأذلها، صلى الله تعالى عليه وعلى آله وأصحابه صلاةً دائمةً إلى يوم تضعُ كل ذات حملٍ حملها"[39].

جاءت خاتمة القسم الأول من الكتاب بعد فصل الجموع، وقال فيها: "والله أعلم بالصواب، وإليه المرجع والمآب، فهذه فصول في نحو القلوب أنشأناها على وجه الإيجاز، وبالله توفيق الخلق أجمعين، وعليه التكلان، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم"[40]، وأما خاتمة القسم الثاني فكانت بعد فصل حروف الجر، وقد جاءت في سياق كلامه عن حروف الجر، فقال: "فلما علم المحققون أن الأشياء بالله، ومن الله، وإلى الله، خفضوا أنفسهم تواضعاً لله، فتعزَّزوا بالإضافة إلى جانب الله تعالى، أولئك الذين اصطفاهم الله لقربه، وجعلهم من حزبه، نسأل الله العظيم أن يجعلنا منهم، وأن يلحقنا بهم، إنه كريم لطيف حليم وهَّاب، محسن متفضل جواد رحيم تواب، وإليه المرجع والمآب"[41].

خلط في مصطلحاته النحوية بين المدرسة البصرية والمدرسة الكوفية، فيستخدم في آن واحد مصطلح (الخفض والجر)[42] و(النعت والوصف)[43]، إلا أنه أميل في الأغلب إلى مصطلحات البصريين[44].

يمثل هذا الكتاب اتجاهاً في أسلوبه لأرباب التأويل من تناول هذا اللون من الخطاب وقراءته وتأويله، فهو في التحليل الإشاري للخطاب النحوي، وهو من أنواع الخطاب الصوفي في التراث الإسلامي(45).

رابعاً: موضوعه:

الكتاب يمكن أن يسمى بالنحو المعنوي، وهو تفعيل الأثر النحوي على اللفظ بتأثير المعنى النفسي دون النظر إلى العامل النحوي الظاهر، وله شواهد كثيرة في التاريخ العربي والإسلامي، وقصص وأخبار وحكايات مبثوثة في كتب النوادر والأدب والتاريخ والتراجم.

وقد جاء على إحدى نسخ الكتاب أبيات شعرية لعلها تناسب موضوع الكتاب، فقال قائلها:

نحـو القلـوب عجيـبُ ... رفـعٌ وخفـضٌ ونصـبُ
علامـــةُ الرفـــعِ فيـــه ... روحٌ وأنـــسٌ وقـــربُ
وأحـرفُ الخفـضِ منـهُ ... حـزنٌ وقـبضٌ وحجـبُ
والـنفس حـرفٌ لمعنـى ... إســـقاطهُ مســـتحبُ
والحـالُ ينصـبُ ماليـ ... ـسَ للفتـى فيـهِ كسـبُ
هـذا هـو النحـو لامـا ... قد قال (عثمان) حسبُ
لحـنُ اللســان مبــاحٌ ... واللحـنُ بالقلـبِ ذنـبُ
وأقـبحُ اللحـن عنـدي ... كبــرٌ وتيــهٌ وعجــبُ

وقد علق محقق كتاب نحو القلوب الصغير الدكتور أحمد علم الدين الجندي على هذه الأبيات فقال(46): "الابيات السابقة تحدد معالم النحو (الصوفي) أو نحو (الإشارة) أو نحو (الجنان) وذلك في مقابل نحو (العبارة) أو نحو (اللسان)، وهذه الأبيات من بحر (المجتث) مستفعلن فاعلاتن.

فالناظم حين أخبر عن النفس بأنها حرف فيجب اسقاطه، لأنها محل الأوصاف المذمومة، والنفس لا تعيش إلا في أوطان الشهوات، فتدعوك اليوم إلى ما فيه هلاكك، ثم تشهد عليك غداً بزلاتك.

ولحن اللسان مباح، أما لحن القلوب وهي محل العرفان والمشاهدة فذنب عظيم، ولذلك كان معرفة (نحو القلوب) آكد وأنفع من نحو اللسان، فعليك الاشتغال أولاً بـ(نحو) قلبك لتسلم من لحنه، وتصلح علمك وعملك، وبلحن القلب تكون جاهلاً

في عملك، أعمى في بصرك، أصم في سمعك، أخرس في كلامك، أحمق في عقلك، فإن قدمت الاشتغال بـ(نحو) لسانك، فنحوك ملحون، وفهمك معكوس، وبصرك مطموس، ولسانك مخروس، وألبست الحق بالباطل، وكتمت ما أنزل الله تعالى من البينات والهدى، كما أن نحو القلب لا يكون إلا بحفظه من الأخلاق المرذولة الذميمة من كبر وتيه وعجب، فإذا انتهى الطالب من معرفة نحو القلب أسرع إلى تعلم نحو اللسان على قواعد التراكيب العربية متجرداً في كل خطواته من الرياء والسمعة والمباهاة والتشدق. والابيات السابقة محاولة لنظم القواعد في: (نحو القلوب)، وهي تناظر ما فعله علماء نحو العقول كابن معطي وابن مالك والسيوطي وغيرهم.

وقد استعلمت الشواهد الشعرية المصطلحات النحوية، لتعبر عن فلسفة روحية واشارات خفية لعمارة الباطن من: طهارة القلوب، ومراعاة الاسرار، والدخول في كل خلق سني، والخروج من كل خلق دني".

وهذا النص الشعري شبيه بما جاء في منهاج العارفين للإمام الغزالي تحت عنوان (باب الاحكام)، وقد طبع هذا الكتاب مع مجموعة تسمى (القصور العوالي من رسائل الامام الغزالي) جاء فيه: "إعراب القلوب على أربعة أنواع: رفع وفتح وخفض ووقف، فرفع القلب: في ذكر الله تعالى، وفتح القلب: في الرضا عن الله تعالى، وخفض القلب: في الاشتغال بغير الله تعالى، ووقف القلب: في الغفلة عن الله تعالى، فعلامة الرفع ثلاثة أشياء: وجود الموافقة، وفقد المخالفة، ودوام الشوق، وعلامة الفتح ثلاثة أشياء: التوكل والصدق واليقين، وعلامة الخفض ثلاثة أشياء: العجب، والرياء، والحرص وهو مراعاة الدنيا، وعلامة الوقف ثلاثة أشياء: زوال حلاوة الطاعة، وعدم مرارة المعصية، والتباس الحلال".

وهذا اللون من الموضوعات في التأليف والتصنيف يسعى إلى ربط العلوم الشرعية بعضها بالبعض الاخر، فقد جاء تجارب مماثلة في كتاب بهجة النفوس الذى يتحدث عن البعد الصوفي، أو في كتاب حجة الله البالغة للإمام الدهلوي تحدث أيضاً عن البعد الصوفي في علم الحديث، والأمر كذلك في النحو الذى هو علم قواعد استقامة اللسان، فهناك علم قواعد استقامة القلب، كما في تجربة القشيريّ، وأجروميات الامام ابن عجيبة وغيرهما، فهم يأخذون نفس قواعد النحو الظاهرة ويطبقونها على القلب بتبريرات مناسبة.

خامساً: طباعاته:

ورد اسم الكتاب ونسبته إلى مؤلفه في المصادر والمراجع والفهارس[47]، ونشرته مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة[48]، وطبع نحو القلوب الصغير في الدار العربية للكتاب (تونس وليبيا) بتحقيق وعناية الدكتور أحمد علم الدين الجندي[49]، ونال النحو الكبير عنايته من المحقق الدكتور إبراهيم بسيوني[50]، وقد قامت دار الكتب العلمية في بيروت بطباعة الكتاب بقسميه للمرة الثانية، بعد أن وضع حواشيه مرسي محمد علي[51].

نماذج من الكتاب:

النموذج الأول: في الصرف:

فصل: (16)[52] الأفعال على أقسام: صحيح ومعتل ومضاعف، الإشارة: كذلك أفعال المكلفين على أقسام: صحيح ومعتل، وكما أن الصحيح من الأفعال ما سلم من حروف العلة، فالصحيح من أفعال العباد ما سلم من صنوف العلة، وحروف العلة ثلاثة: الواو والألف والياء، وصنوف العلة[53]: الرياء، والإعجاب والمسكنة، وبعض حروف العلة أضعف وبعضها أقوى، كذلك فإن بعض صنوف علل الأفعال ألطف وبعضهم أبدى، ومن الأفعال ما يكون حرف العلة في أوله وهو المثال، كذلك من أفعال العبد ما كانت العلة في أوله وهو ألا يكون الدخول فيه على حد الإخلاص، ومنها ما هو أجوف، وهو الذي حشوه حرف علة، كذلك أفعال العبد ما هو أجوف وهو الذي داخله زلة كالغيبة والغفلة، ومنها ما هو ناقص، وهو الذي يكون في آخره حرف علة، كذلك من أفعال العبد ما هو ناقص وهو الذي تعقبه آفة، فإن قبول القرب موقوف على وفاء العواقب، ومن الأفعال ما هو لفيف، وهو الذي اجتمع فيه حرفان من حروف العلة إما مقترنين أو مفترقين، كذلك من الأفعال ما تتوالى عليه الآفات، فصاحبه يعتريه الرياء ويلحقه الإعجاب، ومن الأفعال ما هو مضعّف، وذلك ما اجتمع فيه حرفان متجانسان فأدغم أحدهما في الآخر، كذلك من أفعال العبد ما ضوعف لصاحب أجره، أو ضوعف عليه وزره، وذلك ما اجتمع فيه حق الحق وحق الخلق فضوعف حكمه في الأجر والوزر.

فصل: (53)[54] إذا صغّرت اسماً ثلاثياً زدت ياء فيه وضممت أوله، فتقول في تصغير حجر: حجير، كذلك إذا أراد الحق تحقير عبد في الرتبة زاد له شغلاً فيتوهمه ذلك البائس نعمةً وفضلاً ورفعةً على أشكاله، وهو في الحقيقة إذلال له،

ونقصان لحاله، وعلى هذا النحو تقاس أقسام التصغير.
النموذج الثاني، في أصول النحو:

فصل: (19)[55] العوامل على قسمين: لفظي ومعنوي، فالاسم المبتدأ العامل فيه معنى الابتداء، وهو غير لفظي، وإنما هو وقوعه مبتدأ، وكذلك في الإشارة: العامل في العبد نوعان: ظاهر يهتدي إليه كل أحد، ومستور لا يظهر إلا بعد مدة، قال الجنيد[56]: (من أراد أن يضع سراً عند أحد فليضعه عند رويم[57]، فإنه صحبنا كذا وكذا سنة، وفي قلبه حب إلينا ولم نبصره فيه).
النموذج الثالث، في النحو:

فصل: (24)[58] الفاعل مرفوع، وقيل: علة الرفع مشابهته للمبتدأ، وقيل: لقوة حاله خُصَّ بأقوى الحركات، وقيل: للفرق بينه وبين المفعول، والرفع أقوى الحركات، وفي الإشارة: استحقاق الرفعة والعلو للحق سبحانه وتعالى؛ لأنه الفاعل على الحقيقة، وليس لغيره قدرة على الاختراع، ولأن الابتداء في الأمور منه فهو الأول السابق، واستحقاق الرفعة والعظمة له.

فصل: (25)[59] المفعول منصوب، والنصب أخف من الرفع، والمفعول أنقص رتبة من الفاعل، فخُصَّ بما هو الأخف من الحركات، كذلك الخلق هم المفعولون، فلهم حالة العجز والنقص؛ لأنهم في أسر القدرة وتصريف القبضة.

فصل: (37)[60] حروف العطف عشرة: الفاء والواو وثمَّ وأخواتها، وحكم المعطوف في الإعراب حكم المعطوف عليه، والإشارة: لما اشتركا في المعنى تشاكلا في صورة الإعراب، كذلك من صحب قوماً ووافقهم، وانخرط في سلكهم، وعُدَّ من زمرتهم فما استقبلهم استقبله، وما يفتح لهم به يفرد له منه نصيب، وفي الأثر: (جلساؤكم شركاؤكم)[61].

باب البدل[62] البدل على أربعة أقسام: بدل الكل من الكل، وهو بدل العارفين، تركوا الكل فعوضهم الكل: "وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة"[63]، وبدل البعض: بدل العابدين، بدَّلوا بالمعاصي الطاعات، وبدَّلوا باللذات المجاهَدات، "فأولئك يبدلُ الله سيئاتهم حسنات"[64]، وبدل الاشتمال: لقوم اشتملت أعمالهم على خوفٍ ورجاء، فأعطوا ما يرجون، وأمنوا مما يخافون، "ألا إنَّ أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون"[65]، وبدل الغلط: بدل المطرودين، باعوا نصيبهم من القرب بحظوظ عاجلة، "بئس للظالمين بدلاً"[66].

فصل[67] النعت: تابع للمنعوت، والوصف تابع للموصوف، كذلك أعمال العبد لا تفارقه، وما حصَّل من خير أو شر فهو لاحقه.

فصل[68] التوكيد: هو التحقيق، والقوم أكدوا إيمانهم بالتصديق، وعقدهم مع الله بالتوثيق، وشمَّروا في ملازمة الطريق.

الهوامش:

1 – انظر، تاج الدين السبكيّ: طبقات الشافعية الكبرى، تحقيق د. محمود محمد الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلو، دار هجر، ط. 2، مصر 1431 هـ – 1992 م، ج 3، ص 155.

2 – نفسه.

3 – نفسه.

4 – خير الدين الزركليّ: الأعلام، دار العلم للملايين، ط. 11، بيروت 1995 م، ج 4، ص 57.

5 – محمد بن أحمد الذهبيّ: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، 1422 هـ – 2001 م، ج 19، ص 425.

6 – أبو القاسم السامرائي: أربع رسائل في التصوف للقشيري (ت 465 هـ)، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1388 هـ – 1969 م، ج 17، ص 272.

7 – الذهبيّ: سير أعلام النبلاء: ج 18، ص 227 – 228.

8 – المصدر نفسه.

9 – ابن الجوزيّ: المنتظم، حيد آباد 1357 هـ، ج 16، ص 148.

10 – السبكيّ: طبقات الشافعية الكبرى، ج 5، ص 154.

11 – محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، المغرب 1986 م، ص 324.

12 – الخطيب البغداديّ: تاريخ بغداد، القاهرة 1349 هـ، ج 11، ص 83.

13 – ابن ماكولا: الإكمال، تصحيح عبد الحمن المعلمي، حيدر آباد 1962 م، ج 1، ص 439.

14 – السبكيّ: طبقات الشافعية الكبرى، ج 3، ص 154.

15 – عبد الغافر بن إسماعيل الفارسيّ: المنتخب من كتاب السياق لتاريخ نيسابور، تحقيق إبراهيم بن محمد بن الأزهر، دار الفكر، بيروت 1993 م، ص 365.

16 – انظر، تراث الإنسانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتّاب العرب، القاهرة، ج 1، ص 465.

17 – الذهبيّ: سير اعلام النبلاء، ج 19، ص 228.

18 – السبكيّ: طبقات الشافعية الكبرى، ج 1، ص 159.

19 – الزركلي: الأعلام، ج 4، ص 57.
20 – القشيريّ: نحو القلوب، دار الكتب العلمية، ط. 2، بيروت 1426 هـ – 2005 م، فصل (تقسيم الكلام)، 8 – 41.
21 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 44.
22 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 45.
23 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 40.
24 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 43.
25 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 45.
26 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 12 – 44.
27 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 15 – 40.
28 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 14 – 44.
29 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 16 – 27.
30 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 19 – 36.
31 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 7.
32 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 7 – 38.
33 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 7.
34 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 39 – 45.
35 – الوَبل والوابل: المطر الشديد، الضخم القطر، ابن منظور: لسان العرب، بيروت 1955 م، مادة: (وبل).
36 – الطلّ: المطر الخفيف الضعيف الصغير القطر، ابن منظور: لسان العرب، بيروت 1955 م، مادة: (طلل).
37 – علَّ فلاناً: سقاه ثانية، أو تباعاً، ابن منظور، لسان العرب، مادة: (علل).
38 – فلَّ الجيش: هزمه، ابن منظور: لسان العرب، مادة: (فلل).
39 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 39.
40 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 38.
41 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 45.
42 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 9 – 45.
43 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 26 – 45.
44 – القشيريّ: نحو القلوب، فصل: (البدل، التمييز): 44.
45 – أحمد الطريبق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة، بحث في لغة الإشارة الصوفية.
46 – القشيريّ: نحو القلوب الصغير، قدم له وحققه وعلّق عليه أحمد علم الدين الجندي، 1397 هـ – 1977 م.
47 – حاجي خليفة: كشف الظنون، استانبول 1941 م، ج 2، ص 1935.

48 – انظر، مجلد (30): 148، مجلد (31): 158.
49 – لغوي ومفكر له العديد من المؤلفات، لقب بشيخ اللغويين، وعُرف بأنه شيخ مجمع اللغة العربية لانفراده بقوة البيان والحجة وحفظه للقرآن الكريم بالقراءات السبع.
50 – أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة عين شمس، ومن المعروف عناية الدكتور إبراهيم بسيونى بتراث الإمام القشيرى، فقد قام بتحقيق تفسيره العظيم، وغير ذلك من مصنفات القشيرى.
51 – وهي الطبعة التي اعتمدناها في بحثنا هذا، ط. 2، 1426 هـ – 2005 م.
52 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 17 – 18.
53 – جاء في القسم الثاني من الكتاب ما نصه: "قال أهل الإشارة: من سلم اسمه من ألف الإلباس، وواو الوسواس، وياء اليأس، فقد صحَّ اسمه وحق له الإعراب وهو البيان"، القشيريّ: نحو القلوب، ص 41.
54 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 35.
55 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 19.
56 – الجنيد بن محمد بن الجنيد البغداديّ الخزاز أبو القاسم (ت 910 هـ)، صوفيّ من العلماء، مولده ونشأته ووفاته ببغداد، انظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان، النهضة المصرية، مصر 1948 م، ج 1، ص 117، السبكي: طبقات الشافعية الكبرى، ج 2، ص 28 – 37.
57 – رويم بن أحمد بن يزيد بن رويم، (ت 941 هـ)، صوفيّ شهير من مشايخ بغداد، انظر، الزركلي: الأعلام، ج 3، ص 37.
58 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 21.
59 – نفسه.
60 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 27.
61 – أخرجه القرطبي في تفسيره (الجامع لأحكام القرآن)، دار الكتب العلمية، بيروت 1413 هـ – 1993 م، ج 13، ص 199.
62 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 44.
63 – سورة القيامة: 22 – 23.
64 – سورة الفرقان: 7.
65 – سورة يونس: 62.
66 – سورة الكهف: 50.
67 – القشيريّ: نحو القلوب، ص 45.
68 – نفسه.

الرواية وإشكالية النهضة العربية

1850 م – 1916 م

يعرب خضر
جامعة اللاذقية، سوريا

تستمد الرواية معناها في الثقافة العربية من فعل (روى)، أي إعادة السرد لنقل الأحداث وتوصيل القصص والقصائد والتقاليد الأدبية. وقد اختلط بمعنى (السير) أو القصة الطويلة التي تنقل ترجمة حياة بما يدخل في التخيل، وقد ظل هذا المعنى سائداً حتى منتصف القرن التاسع عشر. ثمّ تطور مفهوم الرواية في الأدب الحديث إلى سردٍ نثريّ خياليّ طويل[1].

الرواية بمعنى آخر إنتاج ثقافي[2] يخضع للمتغيرات الاجتماعية والسياسية، ويعبر عن ثقافة متجذرة في بنية المجتمع، ويمارس حضوره في إنتاج ثقافة جديدة ومختلفة. وقد "نُظِر إلى الرواية عند بداية القرن التاسع عشر كجنس أدبي حديث رافق صعوده صعود الطبقة البورجوازية في الغرب بكلّ ما رافق هذا الصعود من انهيار للبنى الاقتصادية والذهنية التقليدية"[3].

يطلق مصطلح النهضة (Renaissance) في أوروبا بشكل أساسي "على الفترة التاريخيّة التي تلت العصور الوسطى"[4]، وتم إطلاقه على تلك الفاعلية الفكريّة والثقافيّة التي جاءت نتاجاً لنضال النخب الأوروبيّة في سبيل انتصار قيم العقل، والحرية، والتقدّم، وترسيخها ضد واقع الخرافة والاستبداد، والجمود الموروث عن ظلامية القرون الوسطى في أوروبا، وهذا هو مضمون فكر التنوير؛ الذي ارتبط تاريخياً بقيام الرأسمالية في أوروبا بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس عشر، وبتجربة التحديث الفكري والسياسي لمجتمعاتها في القرن الثامن عشر.

وقد أجمع عدد كبير من الباحثين "على اعتبار ظهور حركة تنويرية في الشرق العربي، وبعث الآداب العربية، واتساع المزاج المعادي للإقطاع، وظهور الوعي القومي، والدعوة إلى الاستقلال السياسي، ونشوء حركة الإصلاح الديني الإسلامي، والتأثير القوي والحاسم من قبل الثقافة الغربية على الثقافة العربية... نهضةً عربية تبدأ من القرن التاسع عشر"[5]. وكان مفهوم الإصلاح المعبر الأول

عن حدث التغير المفترض والموازي لمفهومي النهضة والتنوير الغربيين، وفي بداية ظهوره كان عثمانيّ النزعة يقوم به موظفو السلطنة لإصلاحها وتحديثها من الداخل، ثمّ أصبح عند المتنورين العرب يعني إصلاح الولايات العربية تحديداً في نطاق السلطنة العثمانية أولاً، وهذا ما عرف بالجامعة الإسلامية. ثم غدا نشداناً للاستقلال عنها عندما اتضح أن الإصلاح العثماني غير مؤكد وغير ممكن، مما فتح الباب واسعاً لإعادة الاعتبار لمفهوم الأمة العربية، وظهور النظرية القومية، ومن خلال هذه المستجدات بدأ مفهوم النهضة ومصطلحها يتقدم ليحل مكان مفهوم الإصلاح، ومفهوم النهضة العربية ليحل مكان مفهوم النهضة الشرقية، وكان استخدام هذا المصطلح متأثراً بالغرب وبأفكار الثورة الفرنسية من حيث المضمون، لذا كانت المطالبة بالإصلاح، ومن ثمَّ بالنهضة، تهدف إلى التخلص من حالة التخلف والتقوقع والجمود، والتوصل إلى حالة متقدمة نسبياً على الطريقة الغربية من حيث العلوم، والفنون، والاختراعات، وامتلاك ناصية الشؤون الاقتصادية، والتنظيم الاجتماعي، وبناء الدولة، وتحديث الحياة بمختلف جوانبها.

وما يهم البحث على وجه الخصوص الجانب الفكريّ والأدبيّ؛ الذي حمل كل معاني التجديد، سواء على صعيد المضمون التنويريّ، أو الأجناس الأدبيّة المستحدثة والتي تتوازى مع ما يتم إنتاجه في الغرب، "فجاءت الفنون والأجناس الأدبيّة الجديدة، جاءت الرواية والمسرح والقصة القصيرة والفنون التشكيلية وحركة تجديد الشعر، وخلال كل ذلك كانت اللغة العربية تنهض وتجدد نفسها لتتنفس هواء الجديد، هواء العصر فتتغير دلالاتها، ويزداد غنى مفرداتها، ويتغير تركيب وبناء جملتها، وبعبارة تلخيصيّة، بدا كل شيء وكأنّه يتغير، ونحو الأمام، بل ونحو الأفضل: وهذا سر النبرة الرسوليّة لدى ممثلي هذه المرحلة، فقد كانت المهمة واضحة لدى مفكري وأدباء هذه المرحلة ألا وهي: النهضة"[(6)].

1 – بواكير الرواية في سورية ولبنان:

اختلفت الآراء حول نشأة القصة والرواية العربيتين فرأى بعض النقاد أن العرب قد كتبوا الأدب الروائي القصصي مثل سيرة عنترة، ورأس الغول، وسيف بن ذي يزن، والسيرة الهلالية، وحكايات ألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وغيرها. في حين رأى آخرون أنّ القصة شكل أدبيّ مستحدث ومستورد من الغرب منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وعلى وجه العموم فإنّ جذور القص والحكاية كانت

أحد نتاجات الموروث الشفوي للحضارات الإنسانية المتعاقبة وذلك على شكل حكايات شعبية، أو أساطير، أو ملاحم سواء عند العرب أو غيرهم من الأمم. لكن من المتعين أن فن الرواية غربيّ الجذور والمنبت، "وتتّفق كلّ المصادر الأدبية بأن الرواية لون أدبي حديث في الأدب العربي، مع أن العرب عرفوا أشكالاً مختلفة من النثر مثل المقامة والحكاية والسيرة"[7]، وكان ذلك نتيجة طبيعية للانفتاح الواسع من الشرق العربي على الغرب الأوربي بفضل الجهود النهضويّة؛ التي كانت الرواية أحد أدواتها الأساسية في إطلاق فكر اليقظة والإصلاح والتغيير، وكانت البداية بترجمة الأعمال الروائية الغربية وتعريبها، ونشرها على نحو واسع في الدوريات، والصحف، والمجلات العربية بهدف تقديم هذا المنتج الجديد للقارئ العربي.

استطاعت الرواية مع المقالة والمسرح، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، التقدّم إلى الصف الأمامي للفنون المرهصة للنهضة مغيّرة بذلك الأسس والاشتراطات التي قامت عليها مفاهيم التاريخ الأدبيّ بحكم تغير الخارطة الأدبية، وتبدل مكوناتها الأساسيّة وفقاً للمنظور التقليدي للأدب من رسائل، ومقامات، وغيرها، إلى سياق الأدب العالمي وفنونه، وقد وجد الأدباء من أبناء الطبقة البرجوازية والمتوسطة الصاعدة ممن قادهم تعليمهم المدني إلى وعي أكثر تنويراً، ودفعتهم أصولهم الطبقية إلى مدى أكثر رحابة في إدراك العالم. وجد هؤلاء في فن الرواية ما يلبي طموح الفرادة الإبداعيّة وحلم النهضة والتقدم عندهم، ولنا في منجزهم الإبداعي في الحقل الروائي ما يتسع للبحث أفقياً وعمودياً، وذلك لكثرة ما تم إضافته من نصوص تعدّ بدايات للرواية العربية بخصائص عصر النهضة وتمايزاته الفكريّة، ونزعاته العقلانيّة والتنويريّة، سواء على مستوى التأليف، أو الترجمة والتعريب، أو على مستوى التحفيز وتمهيد الأرضية للتغيير، إذ استطاع أحمد فارس الشدياق (1804 – 1887 م) في رواية (الساق على الساق 1855 م) أن يقتحم عالم القص الروائي برائعةٍ أدبيّة "كتب فيها السيرة الذاتيّة بأسلوب روائي، وذكريات الطفولة والشباب بقدر ما أحيا أدب الرحلات، والحكاية والمقامة، والأدب الجنسي. وفي كلا الحالين، كان يبلور أسلوبه الفذّ القائم على حسّه المرهف للمفارقة، وملكته النقدية، وارتقائه بالسخرية إلى مستوى الفن القائم بذاته"[8]، وكان داعية حرية وتمدن، نافح عن حرية الفكر والمعتقد، وسعى إلى إصلاح حال الأمة، وتحرير المرأة.

وهناك من حاول تأكيد الهوية العربية، جرياً على أن يكون الانكليزي إنكليزياً، والفرنسي فرنسياً، والعربي عربيّاً، وكان ذلك بمنزلة مهماز في خاصرة العقل العربي ليشحذ آلة التأويل، وينبه مكامن الوعي بنقرات من الأفكار السامية خشية الملل، على حدّ قول خليل الخوري (1836 – 1907 م) في مقدمة روايته (ويْ، لست إذن بإفرنجي) الصادرة عام (1859 م)، والتي نشرها في جريدته (حديقة الأخبار) على شكل حلقات متسلسلة ثمّ طبعها ثانية في كتاب مستقل.

كما قدّم لنا فرنسيس المرَّاش (1839 – 1874 م) من منظور التمثيل الرمزي الحرية والتحرر بمختلف معانيهما، وكان في محاولته الروائيّة أنموذجاً للمفكر النهضوي الذي وجد في الرواية ضالته في التعبير الرمزي عن أفكاره التنويرية، وقد "نشر في حلب عام (1865 م) كتاباً تحت عنوان (غابة الحق)، وهو عمل ينضح بالأفكار المثالية والفلسفية، ويعتبر حكاية رمزية عن الحرية"(9).

وهناك أيضاً سليم البستاني (1848 – 1884 م) الذي ألّف في فترة قصيرة عدداً كبيراً من الروايات تراوحت موضوعاتها بين التاريخ والاجتماع، ونشرها في مجلة (الجنان)، ومن رواياته (الهيام في جنان الشام) عام (1870 م)، وهي قصة بين رجل وفتاة يلتقيان تارة ويفترقان تارة أخرى و(زنوبيا) عام (1871 م)، التي تتخذ موضوعها من الحدث التاريخي الذي يدور حول موجبات الصراع بين ملكة تدمر والرومان، و(بدور) عام (1872 م)، التي تحكي عن أميرة أمويّة عشقت عبد الرحمن الداخل.

وقام جرجي زيدان (1861 – 1914 م) بكتابة تاريخ التمدن الإسلامي بصيغة روائية تُعيد بناء الماضي من منظور الحاضر وقضاياه. وكانت البداية برواية (المملوك الشارد) (1891 م)، وتبعتها حلقات السلسلة الروائية التي تواصل إصدارها على مدى ثلاثة وعشرين عاماً، فأدّت مع غيرها من الروايات الفلسفيّة كرواية (العلم والدين والمال) أو (المدن الثلاث 1903 م) لفرح أنطون (1874 – 1922 م) دوراً في "تنبيه جمهور القراء إلى الأنماط القصصية، وفي الوقت نفسه في استخدام حوار مستنبط من تاريخ المنطقة كوسيلة لإثارة وتعزيز الوعي القومي العربي الآخذ بالنمو"(10).

وكتبت زينب فواز (1846 – 1914 م) روايتها (حسن العواقب أو غادة الزاهرة) عام (1899 م)، وهي رواية سياسية، واجتماعيّة، وأخلاقيّة، تكشف لنا نمط

العلاقات الاجتماعيّة، والمناخ السياسي السائد في تلك الفترة، و"قد تعمدَّت هذه الرواية تبديل أسماء الأشخاص والبلدان تحاشياً من ذكر الباقين منهم في قيد الحياة، وحرصاً على شرف البيوتات الكريمة التي دنسها بعض أبنائها الذي هان لديه بذل شرفه في سبيل نوال شهواته"[11].

ونشرت لبيبة هاشم (1882 – 1952 م) رواية (قلب الرجل) عام (1904 م)، وفيها حكت قصة الفتنة الأهلية التي وقعت أحداثها في لبنان عام (1860 م)، وما جرّته من نكبات وآلام، وويلات، وتشرد قسري، ومذابح وسفك دماء، ولذلك كانت شخصيات الرواية "تعاني التشتت والغربة جراء التعصب المرهون بوعي اجتماعي هو من منظور الرواية، وعيٌ خاطئٌ وأعمى تمارسه تشكيلة اجتماعية قائمة، بحكم الواقع، على التنوع والاختلاف في الانتماء الطائفي والديني"[12].

وقد دفع واجب الإصلاح بالكاتب الحلبيّ ميخائيل الصّقال (1852 – 1937 م) إلى نشر روايته الوعظية الأخلاقية، والتربوية التعليمية، المعنونة بـ(لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو الغاية في البداءة والنهاية) عام (1907 م)، وهي تنقل وتُشخّص "الحالة الاجتماعية التي كانت تعيشها مدينة حلب على وجه الخصوص في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين"[13].

وفي مجلة المقتبس نشر شكري العسلي (1886 – 1916 م) روايته (فجائع البائسين) عام (1907 م)، على شكل حلقات متسلسلة، وقد قدّم لها بالقول: "هذه رواية وطنية أخلاقية واقعية تمثل للقارئ ما تئن منه هيئتنا الاجتماعية من البؤس، وما يتخلل نظام بيوتنا من الخلل"[14].

وهناك أيضاً الجهود الروائية للكتّاب الذين مضوا إلى المهجر، وهناك أتيح لهم الإطلاع على النماذج القصصية والروائية الغربية بأكمل صورها، فتأثروا بها تأثراً كبيراً، ونضجت أعمالهم، إذ تظهر فيها روح التمرد على عوامل الجمود وموانع التطور، فنجد رواية (بديعة وفؤاد) للأديبة عفيفة كرم (1883 – 1924 م) المنشورة عام (1906 م)، "وحين نطلع على الرواية نجد أنفسنا أمام رواية متكاملة البناء، تتميز بلغتها المتينة، وثقافة صاحبتها الغزيرة، ووعيها بالشكل الفني الروائي وخصوصيته"[15].

كما جاءت رواية (الأجنحة المتكسرة 1912 م) لجبران خليل جبران (1883

–1931 م)، لتكون "لوناً من البوح الشخصي أرّخ فيه جبران حبّه الأول في بيروت، في صورة صادقة نمت على ما كان يصطرع في نفسه – وهو المراهق آنذاك – من العواطف المكبوتة والإحساسات الخامدة التي تفجرت بقوة عند أول احتكاك عاطفي"[16].

2 – الفن الروائي بين الإصلاح والتنوير:

أ – البحث عن مكونات الذات الحضارية:

كانت الرواية بفاعليتها الفكرية، وأدواتها الفنية، وبعدها الاجتماعي والثقافي، الحامل الموضوعي والمجسد الأمثل للرؤية النهضويّة والتنويّرية، فقد تركز عملها التنويري على تعميم فكر النهضة عبر العلاقة الفاعلة بين هذا الفنّ وجمهوره، وذلك بسبب ما انطوى عليه هذا الفنّ الجديد من إمكانات وجد فيها الفكر النهضوي ضالته الإبداعيّة، من خلال القدرة على التجسيد الحي لأفكار اليقظة والتنوير وقيمها المستجدة، وذلك بالمقارنة مع الشعر الذي استمر في إعادة إنتاج أصوله في سياق التقليد والامتثال لتقاليد عصوره الذهبية. إضافة إلى ما يتمتع به الفنّ الروائي من خصائص نوعية، أهمها قدرته على تحقيق أوسع مدى من الانتشار على المستوى الأفقي، ومن ثم تأثيره الإيجابي في مسارات الوعي كونه يحمل في مختبره الفني كثيراً من الأفكار والتناقضات، والشخصيات، والملامح، وأيضاً يُمَكِّن من إحداث فروق نوعية عبر الحفر عميقاً في وعي الجمهور، مع ما تسمح به طبيعته الفنيّة من رصد حالات التغير، وخاصة تلك القائمة في نظام العلاقات المجتمعية التي تتحول بها أوضاع الفرد والمجتمع، نتيجة عمليات التحفيز المنتجة للتجديد والتنوير، وتحديداً ذلك الوقت الذي بدأ فيه الانقلاب التاريخي لمجرى الأحداث والتحول تدريجياً من الوعي المطابق لبنى التخلف إلى أفق التنوير والنهضة بكل ما فيه من تيارات متعارضة، واتجاهات متنوعة، واختلافات كثيرة، لكنها جميعاً تلتقي حول وجوب النهضة، ووضع المسلمات والموروثات جميعها موضع النقاش والمساءلة المعرفيّة، وهذا يحتاج بالضرورة إلى فن يحتكم بطبيعته إلى الحوار، وتعدد الأصوات، ويرهص للمدنيّة وفقاً لقوانينها الجديدة، وتصوراتها التي تتوازى مع قوانينه الإبداعيّة ذاتها في إطار العلاقة الجدليّة بين الرواية والمدنيّة، حيث يجد الفرد صوته في إيقاع البحث والتعبير عن العلاقات المعقدة لمجتمع المدينة، وفي استنباطه وتبنيه لمستوى جديد من العلاقات التي يجب أن ينبني عليها مجتمع

النهضة.

وقد استطاعت الرواية إحراز مكانة متقدمة ضمن مشروع النهضة نتيجة قدرتها على التجدد والتحرر من قيود التقليد الممتدة تاريخياً، مع ما تسمح به خصائصها الفنية ومرونتها من إمكانات متعددة لا تحصرها في شكل أو قالب محدّد، وتجعلها قابلة للتحول إلى ساحة لصراع الأفكار الواجبة لتحقيق النهضة المنشودة، ووسيلة لعرض الآراء ذات المنشأ الخلافي، في الوقت الذي تُقدّم فيه حمولتها المعرفية التنويرية في إطار تعليميّ ووعظيّ، وبقدر من التورية التي تسمح بتقديم العميق والجذري من أفكار التنوير، وذلك بتقنيات روائية يستخدم فيها الكاتب الاستعارات الرمزية والتمثيلات الكنائية، ويداور، ما أمكنه ذلك، حماية لنفسه في إطار العلاقة مع سلطة الاستبداد والتخلف، مع التركيز، قدر الإمكان، على وصول الأفكار العقلانية التنويرية إلى الجمهور الآخذ بالازدياد اطراداً مع انتشار هذا الفن عبر وسائل الطباعة، أو الصحف التي أخذت على عاتقها مهمة إيصاله إلى أكبر شريحة من القراء باتباع طريقة النشر على شكل حلقات متسلسلة كانت تلقى الرواج والقبول.

استفاد فن الرواية الجديد من التراث في أبعاده الإنسانيّة والمدنيّة، وذلك على صعيد لغوي اتخذ من اللغة الأيسوبية التراثية من مثل "كليلة ودمنة" إطاراً رمزياً لتقديم الفكر المضاد لخطاب القمع والاستبداد والبطش السلطانيّ المحاط بثوابت التقليد. وقد استطاعت الرواية إخراج الوعي المديني من وهن الخوف، وإنطاق مسكوتاته بما يمثل تقدماً نوعياً لمجتمع النهضة على سابق عهده القريب.

وعلى الضفة الأخرى من مشروع الكتابة النهضوية التنويرية وقف القارئ ليساهم في المشروع بالاستجابة للجديد مضموناً وشكلاً، والتفاعل مع ما يتم تقديمه من فن روائي مستحدث، والإقبال على قراءته بوصفه موضوعاً جديداً، ومدخلاً للتفكير بروح عصريّة، وبالموازاة مع خطابات أخرى اقتصادية وسياسية وإيديولوجية وفكريّة، ونزوعاً عقلانياً نحو الإبداع، ومحاولة للفكاك من أسر القديم باتجاه نصوص موازية تنحرف نسبياً عن القديم أسلوباً وموضوعاً، وتضغط بمهمازها على مناطق الجدّة، وتحثّ الخطا على مسارات التنوير ومساربه المتنوعة.

وقد رحب قراء العربية بهذه الروايات لتقوم مقام القصص الشعبيّ الذي كانت حكاياته شائعة بين عامة الناس في ذلك العهد، من مثل حكاية الزيبق وسيرة سيف

بن ذي يزن والملك الظاهر وسيرة بني هلال ونحوها، وحكايات كسيرة عنترة وألف ليلة وليلة، ووجدوا الروايات المنقولة عن اللغة الأجنبية أقرب إلى الواقع والمعقول، وتُماشي روح العصر، فأقبلوا على قراءتها بحب وشغف كبيرين[17].

ب – الحراك الاجتماعي وأزمة القديم والجديد:

لم يستطع الأدب التقليديّ من حيث هو منظومة اجتماعيّة وفكريّة وفنيّة الصمود أمام الجديد، ولم يكن للمعرفة التراثية، وفقاً لصيغتها في القرن التاسع عشر، القدرة على الوقوف في وجه المعرفة القادمة من الغرب، وكان لحالة الجمود والموات التي يعاني منها الموروث الفكريّ والبلاغيّ العربي عهدئذٍ ما يسوّغ النزوع إلى التجديد، بعدما بلغت الأمور درجة متقدمة من النكوص والانحدار، سواء على صعيد الشكل أو المضمون. وما الذي تستطيعه المضامين الجامدة سوى الظهور في شكلها المتعين سلفاً، والمنصوص عليه في آليات التفكير، والثقافة، ونوعية السياسة المفروضة على المجتمع، في إطار الجهل أو التجهيل المستمرين، والإقامة في الماضي على حساب الحاضر، والالتزام بالأميّة والاستبداد، والدّفع بالثقافة إلى مزيد من الاضطراب والتأزم، وذلك بالتوازي مع واقع مجتمعيّ يتردد بين عالمين، ويوزع جهده في محاولة لإعادة فهمهما وفقاً للرّاهن ومستجداته، ولعلّ هذا ما جعل الفكر النهضويّ يقع في أسر عدد كبير من الثنائيات مثل؛ التقدم / التخلف، التحرر / الاستبداد، الشرق / الغرب، الارتقاء / الانحطاط، التمدن / التوعر... وغيرها، وجعله يتحرك على مسارات مختلفة تحددها درجة الاقتراب أو البعد عن أحد طرفي الثنائية، "إنه منطق الثنائيات، والرؤية الموقفية، وبمقتضاهما، يتمفصل العالم، وتتحدد الأشياء إلى شبكات من الثنائيات والمتضادات"[18] التي تزيد من حدّة الفروق واستمرار الأزمات وتنوعها.

لكن الفكر النهضويّ، بما يمثله من فعل تجديدي، استطاع بحراكه المستمر أن يُعطي للفكر والثقافة وظيفة اجتماعيّة نقديّة على درجة كبيرة من الأهمية، وفتح المجال للتخلص من حالة الوهن والضّعف إلى وضعية التأمل العميق، وصوغ الحلول العملية للخروج من الركود، وضخ دماءٍ جديدةٍ عبر الترجمة، والتربية والتعليم، أو التنوير بصيغته الأكثر اتساعاً وشمولاً، وخَلْقِ أفقٍ من الحوار بين التيارات السياسية والاجتماعية والفكرية، يجعل المناخ ملائماً للتجدد بعيداً عن التعصب والانغلاق، وسيطرة التصورات التقليديّة المرتبطة بالتخلف الاجتماعيّ فكراً

وممارسةً.

وعلى هذا الجديد شكلاً ومضموناً يجب أن ينبني الهيكل النهضويّ، وتأسيساً عليه لا بدَّ من إخراج اللغة من مستودع البلاغة القديمة، وشحنها بطاقاتٍ تعبيرية تُجاري طبيعة العصر وذائقة التلقي لمجموعة من القراء، لم يعد التزويق اللفظيّ، والتكلف الفنيّ، والتبئير الصوتي يناسب حساسيتها، وخاصة إذا كانت على حساب المضمون كماً ونوعاً، "وكان تجديد اللغة العربية تجديداً للذهن وللعلوم وللأجناس الأدبية، وهو ما ساهم في إدخال العرب بلغتهم، وعبر لغتهم، مجال العصر الحديث، محتفظين في الوقت نفسه بشخصية مميزة، أبرز سماتها وجود ثقافة مستمرة عبر (أبجدية) أو (لغة) أو (حرف) عربي مستقل"[19].

وتحت ضغط التحولات العميقة ومتطلباتها النهضويّة تم إعادة النظر في الآداب العربية صيغة ومفهوماً؛ فظهرت مفاهيم جديدة كمفهوم الأدب العربيّ، وتاريخ الآداب العربية، وتم تصنيف الأنواع، وتحديد الفنون وفقاً للصور التي انتقلت إليها عبر عملية المثاقفة مع الآداب الأجنبية[20]. وكان السؤال الملح لماذا تأخرنا؟ هو السؤال الذي صبغ أغلب مستويات الحراك الاجتماعيّ، وفتح الباب لمزيد من الحوار في قضايا كانت تُعدّ حتى وقت قصير مقدسات لا تُمس، وتحولَ الموقف الضدي للتخلف والوهن إلى هاجس فكريّ نتج عنه إعادة إحياء التراث العربي في الصيغة التي عرفتها عصور الازدهار والقوة، طمعاً في القبض على تلك اللحظة الأصيلة التي وضعت الحضارة العربية في مقدمة الحضارات الإنسانية، وبناء عليه فإن الفكر الإحيائي "يتحرك بين حدّين: البداية أو النموذج الأصلي، والغاية أو التقدم نحو تحقيق النموذج نفسه. وهو حين ينزع في حركته نحو التقدم، لا يتفلت أبداً من محاكاة نموذجه"[21].

وفي مقابل ذلك تنتظم رؤية أخرى منطلقة في الإجابة عن السؤال الراهن لماذا تأخرنا؟ بمقارنة الوضعية المستقرة في الفكر والثقافة والسياسة بما يتم خارج الحدود، وهنا يظهر البون شاسعاً بين البنيتين، وتبرز ثنائية القديم / الجديد كوجه من وجوه الأزمة المجتمعية، "والتاريخ الانتقالي يشهد عادة أزمة في البنى المجتمعية، هي أزمة التناقض الموضوعي المُستولد من مفاعيل انكسارها، بين الجديد والقديم، أو بين ما عبر عنه الفكر النهضوي العربي: الحداثة والتراث، المعاصرة والأصالة"[22]. ونظراً لتنوع الإجابات ستتنوع التيارات والمواقف الفكرية،

وتتشابك الرؤى، لكنَ الغاية الأساسيّة للتنوير والتقدم ستفرض نفسها عبر اللجوء إلى التوفيق والمواءمة بين حديّ الثنائية، وذلك في البحث عن جذور للمفاهيم الجديدة في التراث العربي، وإدماجها في الفكر العربي الإسلامي، جزءاً لا يتجزأ منه، وهنا يجري إنشاء المطابقة بين الديمقراطية الغربية والشورى الإسلاميّة على سبيل المثال لا الحصر، وفي المقلب الآخر يتم البحث عن العقلانية التنويرية، التي أنتجت نهضة الغرب، في الفكر العربيّ الإسلاميّ، على غرار ما قام به فرح أنطون عندما أعاد قراءة فلسفة ابن رشد، "الذي دعا إلى العقلانية بدل التحجر والتقوقع وتغييب العقل (...) وحاول إخضاع الدين للفلسفة والتوفيق بين الحكمة والشريعة"[23].

وفي معرض إجابته عن سؤال التأخر وجد سليم البستاني نفسه وجهاً لوجه أمام واقع اجتماعي يحكمه التعصب الديني، وتفرقه الأهواء المذهبية، التي نشأت بحكم التربية الرديئة والجهل، والاقتداء بالحاكم؛ فعادات الشعب من عادات الحكومة، إضافة إلى الانشقاق الداخليّ نتيجة انتشار العادات السيئة كالتباغض والحسد والملامة، مما يثقل كاهل الأمة ويحرض أبناءها بعضهم على بعض بدلاً من ادخار جهدهم في مواجهة الآخرين[24].

ج – المضمون التنويري والموروث البلاغي:

كان للانبهار بالثقافة الغربية، شكلاً ومضموناً، أثره الواضح في الثقافة والفكر العربيين في عصر النهضة، فقد برزت، ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، النظرة التجديدية لكلّ مجالات الأدب والحياة والثقافة، وكان الجدال محتدماً بين التيارات الفكرية التي توزعت اتجاهاتها بين الأخذ الكامل من الغرب فكراً وموضوعاً، وبين الرفض التام لهذا الغرب وثقافته الكولونيالية التي تبتغي، على حد زعم هذا التيار، القضاء على الموروث الثقافيّ والحضاريّ والأدبيّ لأمتنا العربية الإسلامية، وبين أنصار التوفيق الذين عمدوا إلى الأخذ من الغرب بما يتفق مع هوية الأمة وبما ينسجم مع تراثها، فأقاموا التجديد على قاعدة المواءمة بين المضمون التنويريّ الغربيّ والموروث البلاغيّ والثقافيّ العربيّ الإسلاميّ، وكان عملهم انتقائياً نهجوا فيه نهج الأخذ بما يصلح للتغيير سواء أكان المصدر من الغرب وثقافته أم من التراث وبلاغته، وكان لأدبهم في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ النهضة صفة الهجانة على صعيد اللغة والتأليف، وهذا ما تؤكده أساليبهم

اللغوية التي احتفت بفن المقامة واستخدمت أسلوبها في التعبير عن المضامين التنويرية الجديدة، وكان الشدياق سباقاً إلى صيغة التوليف بين القديم والجديد، فكتب المقامة بمضامين معاصرة، فهو ينتقد في إحداها جهل المطارنة والمعلمين والشعراء، ويتكلم في الثانية على الطلاق وموجباته، وفي الثالثة على العلاقة بين الزوج وزوجه وما يحدث بينهما من مناكدة، وأما الرابعة فتتحدث عن معيشة المتزوج والعازب وأيهما أكثر رغداً. وهذه الموضوعات تبتعد عن غرض المقامة التقليدي المتمثل بالكدية وما شابهها من أدب الاحتيال والمكر، والمخادعة، والمفاكهة. وفي الجانب اللغويّ يلاحظ أنّ "لغة الشدياق تُلبِس لكلّ حال لبوسها فمرّة تبدو عصرية حينما يعالج موضوعات لا تحتاج إلى تعمق في المفردات والمترادفات وألفاظ المعاجم، وأخرى تبدو كأنّها صيغت لأعرابي قح لم ير الحضر في حياته"(25)، وذلك لأنّه لم يستطعْ التخلص بشكل قطعي من الأسلوب المتكلف والسائد عصرئذٍ؛ نتيجة لضعف الملكات الأدبية والعلمية، وسيطرة اللغة التركية بعدما نقل السلطان (سليم) لغة الدواوين العربية إلى التركية، وبسبب تدني مستوى التعليم والمتعلمين إلى درجة الوقوف عند حفظ المتون والحواشي في النحو والصرف والبلاغة وغيرها من كتب الفقه والتفسير، وعندما يكتبون لا يكاد يخلو سطر من الأخطاء اللغوية والتركيبية(26)، وتلك وضعية رجال العلم والمعرفة فكيف الحال مع بقية شرائح المجتمع، وهنا يظهر الشدياق بأسلوبه الأدبيّ، ولغته العربية الرصينة كمن يغرّد خارج السرب، وهو المثقف النهضويّ المتعدد الثقافات الموسوعيّ الإطلاع، الذي لا يترك مجالاً دون أن يخوضه لإحياء اللغة وتخليصها من أغلال السّجع، والتكلف البلاغيّ، والتحجر الأسلوبيّ، وبث الحياة في أوردتها. ومن هنا كثرت استعمالاته لمفردات وتعابير قديمة بهدف إحيائها وتذكير الناس بها، لكنه آثر الأسلوب السهل المرسل في الغالب طمعاً في نقل أفكاره لأكبر عدد من القراء، والتأثير إيجابياً في حركة الكتابة والتأليف، وإن استطاع في متن كتابته أن يتخلص من ثقل السّجع، إلا أنّه ظلّ المدخل الذي يراه القارئ في أول لقاء، والعتبة الأولى التي يلجها نحو النّص، وهنا تتوضع اللغة على قوالب السّجع وتتخذ أسلوبه في التعبير، وذلك في أغلب العناوين التي كتبت في تلك الفترة، وكثيراً ما كانت تستخدم في مقدمات الكتب والمؤلفات، وكان للشدياق في مقدمة كتاب (سر اللّيال في القلب والإبدال) موقف من السجع إذ وجد فيه مزية من المزايا التي تتفوق

بها اللغة العربية على اللغات الأخرى[27]، رغم أنه يحذر في روايته (الساق على الساق فيما هو الفارياق) من خطورة استعماله الزائد على المبنى الإبداعيّ، وهذا جزء من نظرته التوفيقية؛ التي تتخذ من الموروث البلاغي مرجعيّةً لها بعد تخليصه، قدر المستطاع، من الحشو والزيادات والنواقص والمبالغات المفرطة والمخربة لقيمته.

وفي رواية الصقال (لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو الغاية في البداءة والنهاية) نجده يستخدم التوازن الصوتي بين مكونات العنوان الأساسيّ (لطائف السمر) و(سكان الزهرة والقمر)، ومكونات العنوان الفرعي: (الغاية) و(النهاية)، فجاء تكرار حرف الراء في كلمتي (السمر) و(القمر)، وحرف التاء في كلمتي (الغاية) و(النهاية)، ومن ثم جاءت بنية الوحدات اللغويّة (السمر، القمر) و(الغاية، النهاية) في صيغة صوتية متماثلة، لتثير انتباه المتلقي إلى العنوان صياغة وإيقاعاً، وليحقق العنوان وظيفته الإشهاريّة في سياق الإعلان عن حضوره شكلاً ومضموناً، ذلك أنّ تراصف هذه الوحدات قد أمدّه بموسيقى صوتية أكسبته تناغماً يساعد القراء بل يجتذبهم إلى اكتناه أعماقه الداخلية. والصقال هنا كما الشدياق فيما سبقت الإشارة إليه وكما هو الحال عند زينب فواز في كتابها (الدر المنثور في طبقات ربات الخدور)، بآية أنّهم جميعاً لا يخرجون عن استراتيجية العنونة كما عرفها التراث العربي سابقاً، فيعمدون إلى محاكاة صيغها وآليات اشتغالها، لكن عملهم يتوافق مع صيغ الهجانة والتوليف التي أقرّها منطق العصر واشتغالاته اللغويّة والأسلوبيّة، رغم خروج عدد كبير منهم عن هذه الاستراتيجية في العنونة لمؤلفاتهم كرواية (غابة الحق) لفرنسيس المراش، و(قلب الرجل) للبيبة هاشم، و(فجائع البائسين) لشكري العسلي، ورواية (بديعة وفؤاد) لعفيفة كرم، حيث يتم تكثيف الدلالة المركزية للنص، ويبتعد فيها الكاتب عن التبئير الصوتي، أو التوازن الإيقاعي، إلى مستوى جديد من التعبير المباشر عن غائية النص، وطبيعة استدراجه للقارئ بسلوك أقربِ الطرق البلاغية إليه، والمتمثلة في التركيب الإضافي لصيغة العنوان، إذ يجتمع المضاف والمضاف إليه ويباشران في إنتاج الدلالة المباشرة للنص الموافق لهما.

ولعلّنا نجد في تخلص العناوين من تأثير الأسلوب البلاغي القديم، وابتعادها النسبي عن النموذج التقليدي الذي حاكته لوقت طويل، تطوراً في أسلوب الكتابة

النثرية، وكما تتطور الأنواع الأدبية بتطور أساليبها في التعبير، تتطور الأساليب بتطور أنواعها، فقد رافق تطور النوع الروائي التطور في الأداء اللغوي.

الهوامش:

1 – ينظر، د. عبد الله أبو هيف: "مصطلحات تراثيّة للقصَّة العربيّة، مجلة التراث العربي، العدد 48، السنة 12، دمشق 1992.

2 – ينظر، أحمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي، دراسة سوسيو– ثقافية، إفريقيا الشرق، 1991، ص 17.

3 – محمد الصالحي: قنديل أم هاشم– قراءة وتحليل، دار توبقال، المغرب 1995، ص 9.

4 – J. A. Cuddon: The Benguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Benguin Books, England, 1991, pp. 784 – 787.

5 – د. أحمد نسيم برقاوي: محاولة في قراءة عصر النهضة (الإصلاح الديني، النزعة القومية). الرواد للنشر والتوزيع، ط. 1، دمشق 1988، ص 15 – 16.

6 – محمد كامل الخطيب: الإصلاح والنهضة (قضايا وحوارات النهضة العربية)، وزارة الثقافة، دمشق 1992، ج 1، ص 7.

7 – د. بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899 – 1999)، دار الآداب، ط. 1، بيروت 1999، ص 46.

8 – فواز طرابلسي وعزيز العظمة: سلسلة الأعمال المجهولة (أحمد فارس الشدياق)، رياض الرّيس للكتب والنشر، ط. 1، بيروت 1955، ص 9.

9 – روجر آلن: الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 37.

10 – المرجع نفسه، ص 53.

11 – زينب فواز: غادة الزاهرة (أول رواية عربية)، دراسة وتقديم حلمي النمنم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2004، ص 33 – 34.

12 – لبيبة هاشم: قلب الرجل، تقديم د. يمنى العيد، المدى، دمشق (د. ت)، ص 12.

13 – ميخائيل الصقال: لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)، تقديم ودراسة موسى بيطار، مطبعة جامعة حلب، ط. 1، حلب 2006، ص 30.

14 – شكري العسلي: رواية فجائع البائسين، إشراف د. محمد يوسف نجم ومحمد كرد علي، دار صادر، بيروت، (د. ت)، ج 1، ص 50.

15 – عفيفة كرم: بديعة وفؤاد، تقديم د. سعيد يقطين، دار الزمن، الرباط 2008، ص 9.

16 – د. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث (1870 – 1914)، المكتبة الأهلية، ط. 2، بيروت 1961، ص 122.

17 – ينظر، جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة 1914، ج 1، ص 230.

18 – د. سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، ط. 1، القاهرة 2006، ص 28.

19 – محمد كامل الخطيب: اللغة العربية آراء ومناقشات (قضايا وحوارات النهضة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2004، ج 1، ص 5.

20 – ينظر، د. سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 77 – 78.

21 – د. فؤاد خليل: الفكر النهضوي العربي، دار الفارابي، ط. 1، بيروت 2002، ص 81.

22 – المرجع نفسه، ص 177.

23 – ميشال جحا: فرح أنطون، بيروت، رياض الرَّيس للكتابة والنشر، ط. 1، 1998، ص 59.

24 – محمد كامل الخطيب: الإصلاح والنهضة (قضايا وحوارات النهضة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1992، ج 1، ص 94 – 96.

25 – د. محمد رشدي حسن: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1974، ص 103.

26 – ينظر، سعيد الأفغاني: من حاضر اللغة العربية، دار الفكر، ط. 2، بيروت 1971، ص 15.

27 – ينظر، مقدمة سر الليال، ضمن، محمد كامل الخطيب: اللغة العربية آراء ومناقشات (قضايا وحوارات النهضة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2004، ج 1، ص 9.

بنيةُ الصّوفيّ في رواية كتاب التجليات لجمال الغيطاني

أمينة مستار
جامعة وهران، الجزائر

يعمدُ الروائي حين تشكيله أو تشييده لنصّه السّردي بشكل من الأشكال وفي لحظة واعية أحيانا، إلى استدعاء نصوص أخرى ذات أنساق متعدّدة بكلّ مستوياتها الظاهرة والمضمرة، فيقوم باستلهامها واسترفادها لتختلط بتعرّجات متنه وتتفاعل مع مكنوناته، والتي من شأنها أن تقوّض انغلاقيته وتمنحه إضاءات جديدة، وهو ما يمكن أن يحقق الفاعلية المتبادلة بين النصوص داخل النسيج السردي، كيما يتأكّد وفقه مفهوم "عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النّصوص، وذلك على أساس مبدإ مؤدّاه أنّ كل نص يتضمن وفرة من النصوص المغايرة فيتمثّلها ويحوّلها بقدر ما يتحوّل ويتعدّد بها على مستويات مختلفة"[(1)]، فتغدو الروايةُ بذلك وكأنّها تركيبة نصيّة (combinaison textuelle) تشكلت أجزاؤها من عناصر متباينة وذكريات قرائية عديدة أي ذاكرة نصية تسهم في تشكيل البنية الروائية، وهو ما قد يعني بأنّ كلّ نص في بنيته الخطابية هو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه[(2)]، غير أنّ هذا التفاعل والتمازج لا يجعلان من النص المتفاعل والذي يشتغل على آليات التناص نسخة طبق الأصل من بنية النصوص التابعة[(3)].

ومنه يمكن القول إنّ النصّ الروائي قد يغتدي بنية تشتغل على نصوص محاذية أو مجاورة أو مغايرة، لكنّها تراهن على نسق لغوي قوامه تحابك اللغات وتداخلها وتمازج الصّيغ والأشكال التعبيرية من خلال فعل تهجيني يجمع بين الوعي واللاوعي في تركيبه، مثل ذلك الذي ذهب إليه الناقد "ميخائيل باختين" في معنى هذا التهجين في الكتابة الروائية على أنّه "المزج بين لغتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معاً داخل ذلك الملفوظ"[(4)]، ممّا يولد نسقا من المتفاعلات النصية تمتزج فيها

موادّ فنية متجانسة وأخرى غير متجانسة داخل وعاء سردي واحد، يلجأ الروائي إلى استثمار طاقاتها التعبيرية والدلالية والجمالية لإغناء نصه وتعميق قضاياه وموضوعاته، فيزجّ بهذه المستنسخات أو ما يسمّى لدى بعض الباحثين بـ"المقبوسات" بين مفاصل النص عبر افتتان واضح بها فيستحيل المقبوس بهذا "ملهما وكاشفا في الوقت الذي يكون فيه – هو نفسه – موضع إلهام وكشفا جديدا من المتناص الروائي، إذ يحوّل كلّ منهما الآخر، ويتحول به بالمعنى الدقيق للمفهوم الذي تقدّمه كريستيفا لقضية التناص ومصطلحها فيخلقان معا، وعلى نحو لا يمكن معه فصل أحدهما عن الآخر، الوحدة الإبداعية الجدلية للنص الروائي"[5].

وهكذا يمكن أن ينشأ حوار بين النص والنصوص الثقافية الأخرى المقبوسة بمختلف أصنافها التعبيرية، ومن ثَمّ تواشجها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة أو منحها دلالات مغايرة للدّلالات التي كانت تتميّز بها ضمن سياقها السابق وموضعتها في سياق جديد، فتأخذ المتفاعلات على هذا النحو مواقعها التي توضعّت عليها داخل السياق السردي، وبالتالي يمكن أن تؤدّي جملة من الوظائف الدلالية والفنية والتشكيلية للنص، بخاصة إذا ما اعتبر التفاعل عنصرا مكوّنا للأدب على وجه العموم، بل هو ظاهرة تمثل جوهر الحركية النصية التي يراهن فيها على سلطة النص والمرجع، أو إذا ما اعتبر الآلية الأساسية لكلّ قراءة أدبية لأنها وحدها التي تنتج الدّلالية (signifiance)[6].

إنّ هذه المتفاعلات النّصية أو ما يمكن أن يسمّى أيضا بالمتناصات، قد تكون تراثية كما قد تكون حديثة ومعاصرة، عربية أو أجنبية، تتفاعل فيها الآثار الدينية مع التاريخية مع الأدبية فضلا عن الشعبية، ممّا قد يشكل شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدّة من ذاكرة الروائي ومخزونة حيث يختلط القديم بالحديث والأدبي بغير الأدبي، واليومي بالتراثي أو الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، إلى درجة يصعب فيها تحديد مصادر كل النصوص المقتبسة[7]، وهو ما يمكن تلمّسه والوقوف عليه في نص "كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" للغيطاني، الذي يبدو أنه يحتشد بتفاعلات نصية متنوّعة المصادر والأشكال يتداخل فيها الشعري مع النثري والقديم مع المعاصر، واليومي مع التاريخي، والواقعي مع العجائبي، والأدبي بغيره، والدّيني مع الصوفي، وغيرها من المتفاعلات التي حاول الروائي أن يستوحيها

ويغذّي من خلالها الأنساقَ والرؤى الروائية بمؤونة سردية ذات خصوبة وثراء بالغين، ممّا يعمل على مضاعفة الطاقة الحكائية وشدّ أحداث الرواية ضمن فضاء متحرّك ومتداخل الأشكال والوظائف، كما أنه حاول أن يستثمرها من خلال تكسير النّمط الفني المغلق، وجعله مفتوحا على شكل هجين يتحاور مع أساليب فنية متعدّدة، ليقوم بتنقيحها حينا واستنساخها أو إعادة صياغتها ثمّ معارضتها والتناص معها حينا آخر.

إنّ "كتاب التجليات" ينبني على بنية فنية تنطوي على أساليب تتعدّد مناخاتها ومظانها وتنهض على عنصر الاغتراف من الذاكرة والتراث الثقافيين العربيين، وتذويب المستنسخات النصّية المستوحاة منهما داخل أعضاء النص ومزجها بمادته وروحه، فتصير كأنها نسيج واحد يضمّ وحدات سردية تثري كلها الخطاب الروائي، وتحدّد وظائفه الجمالية والفكرية، ولعلّ هذا الصّنع لا يتمّ إلا من خلال إعادة كتابة النص المتكئ على مجموعة من النصوص السابقة بوعي خاص، وهو ما قد يذهب إليه كتاب التجليات في هذه التجربة لا سيّما أنّ الرواية في نظر أحد الباحثين هي نوع فنّي جديد ينبني على التعلق والاختراق ثمّ الهدم وإعادة البناء وكذا الاستيعاب والإنتاج(8).

يبدو أنّ الفعل الصّوفي يمضي بعيدا في كتاب التجليات بأسفاره الثلاثة عبرَ لغة الكشف والاكتشاف والغوص في المجهول والانخراط في عالم روحاني عجائبي، ويتجلى ذلك بشكل واضح من خلال الهاجس الصوفي الذي يغلف كافة لغة التجربة الروحانية التي يعايشها السارد أو البطل بضمير المتكلم طيلة الرحلة المعراجية الخيالية التي تقوده نحو عالم سماوي غيبي، وهو معراج شبيه بالمعراج الروحي لدى المتصوّفة، وتكون الرحلة على شكل رؤيا لا تخلو من سمات الحلم والمشي في الهواء، وهي إحدى الكرامات في الثقافة الصوفية فيرحل الراوي في هذا المعراج الخيالي متنقلا خارج واقعه الأرضي المادي المحصور بقيود الزمن والمكان، وقد تشرّب النص عناصر وإشراقات اللغة الصوفية بالتفعيل والمحاورة، متقمّصا الرؤيا الصّوفية التي تأخذ شيئا من حلم النوم والبعض الآخر من حلم اليقظة، ليتيح حرية الحركة في التنقل بين الأزمنة والشخوص والأشياء والموجودات، فالرؤيا في العرف الصوفي هي أن يخلق الله في قلب النائم ما يخلق في قلب اليقظان، بحيث تنبثق

لدى المتصوفة في الغالب إمّا من الرؤيا المنامية أو الإلهام أو من خلال صوت الهاتف[9]، فيلجأ حينئذ المتصوّف العارف الذي منّ الله تعالى عليه بذلك، بكل توقان إلى سرد هذه الكرامة، وقد كان السّارد في بداية عروجه قد تمثل هذا النوع من الرؤيا الصوفية في قوله "وفجأة عند ساعة يتقرّر فيها الفجر صاح بي الهاتف الخفي، يا جمال"[10]، وفي قوله أيضا "عند اللحظة التي يتقرر فيها الفجر وليال عشر، خفق قلبي في صدري خفقة كاد ينخلع منها؛ هلعت، ولم أر نفسي، إن الإنسان كان هلوعا، خاصة إذا جاءه الهاتف الذي لا يأتي إلا في اللحظات الجسام، لينبئ بالجلل من الأمور، أو لينذر بأمر عظيم، لكنه لا يبوح، لا يفصح"[11]، أو في قوله "تجلّ وتجلّ، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان"[12].

لقد دفعت متعةُ الحكي المتصوّف / السارد الذي يرى حلما في نومه إلى أن يتحوّل إلى راو يقوم بقصّ ما رآه في منامه، ومن ثمّ تتحول الرؤيا إلى نص يُحكى يعمد فيه الراوي إلى سرد ما رآه، دون أن يكلف نفسه مشقة التنسيق إذا افتقد النظام أو الزيادة أو النقصان[13]، ومنه تكون الرؤيا حافزا سرديا للتواصل مع الغير، وهي حالة من حالات الوجد الصوفي، المعبّر عنه في التجربة الصوفية بالشطح بحيث إن العارف حين دخوله في المعرفة، تكون علامته الأولى في ذلك ما يعرف بالشطح، ومن لم يبلغ مرتبة الشطح لا يصحّ أن يسلك في عداد العارفين الحقيقيين[14].

كما قد نلفي صورة أخرى للمعراج الصوفي وشطحاته والتي استلهمها نص "كتاب التجليات"، وهي اكتساب السارد لطبيعة فوق بشرية خارقه مثل تحليقه وطيرانه في الهواء أو تنقله في الفضاءات والبلدان والأزمنة كما يشاء "لكنني انتبهت إلى أنّني طاف معلق، لقد صرت في خلق جديد"[15]، "هكذا ارتفعت رأسي بعد أن ألقيت نظرة التياع على بقية جسمي، سبحت في سماء مدينة الكوفة، رأيت من على عال المدينة مضمومة، ململمة مضمّدة بالنخيل والشجر، ثمّ تزايد ارتفاعي"[16].

ولقد سئل "أبو يزيد البسطامي" (ت 261 هـ) عن المشي في الهواء فأجاب قائلا: "إذا طابت نفس بقلبه وطرب قلبه بحسن ظنه بربّه، وصحّ ظنه بإرادته، واتّصلت إرادته بمشيئة خالقه، فشاء بمشيئة الله، ونظر بموافقة الله، وترفع قلبه برفعة الله، وتحرّكت نفسه بقدرة الله، وسار حيثما شاء هذا العبد بمشيئة الله تعالى،

ونزل حيث شاء الله في كلّ مكان علما وقدرة"[17].

إنّها جملة من المكابدات الصّوفية التي حملها الروائي لبطله الراوي المتماهي مع مرويه، والسّاعي في حيرة نحو معرفة المطلق وتجلياته التي تشرق في الذات وفي الوجد "يا حبيبي لا تحجبنّك الحيرة عن الحيرة، أنّى لَلمُقيَّد بمعرفة المطلق"[18]، وقد جلل ذلك كلّه معجم صوفي متعدّد الألفاظ والتعابير والمصطلحات التي تردّدت في النص الروائي مثل (السفر، المقام، الحال، الوصل، القبض، البسط، الزمزمة، الأبدال، الفوت، المدرج، الجمع، الموقف، الغربة، الحلول، الحبّ، الرؤيا، الدّيوان، الجهات، المنازل، النشأة...) وغيرها من عناصر وقرائن التجربة الروحية المتصوّفة وباطنيتها، وهو ما يؤكد الطابع الصوفي لهذه الرواية التي يمكن إدراجها ضمن الروايات الصوفية على الرّغم من هويتها السّردية، حيث يذهب أحد الباحثين في هذا السياق إلى اعتبار نص "كتاب التجليات" "نصا يمتح من الخطاب الصوّفي تقنيته وأبعاده ومراميه، في الوقت الذي يعمل فيه على التماهي مع نص واحد ظاهره تصوّف وباطنه سرد روائي"[19].

بمعنى أنّه إذا كان النّصُ الروائي هنا رؤية أدبية وفنية، فهي تمتزج من وجه آخر بالرؤيا الصوفية التي اتخذت من المعراج ولو على المستوى الأفقي – أي ليس صعودا من سماء إلى سماء كما في العروج الصوفي بل في فضاء الأرض– أسلوبا رمزيا في حركة السّارد وترحاله الصوفي، مثله مثل السالّك لدى الصوفيين الذي يسافر من أجل امتلاك حقيقة الإنسان الكامل أو الوصول إلى الحقيقة والمطلق، ولكنّه يستعين في ذلك بمعرفة المفاهيم والمعاني الصّوّفية لتُعينه على امتلاك قبس المعرفة الإشراقية، وترشده في سفره الوجداني نحو التجليات الربّانية.

ويمكن التدليل على حركة الرؤيا والعروج بقول السارد في جوّ صوفي خيالي يثير الدّهشة والغرابة "رأيت يد الشيخ الغريب تشير إلى بداية قوس قزح التي تكاد تلامس الأرض، فسلمت سلام المقبل على رحيل طويل ولا يدري من أمره شيئا، ثمّ لامست بقدمي بداية ألوان الطيف، وبسرعة بدأت ارتقي، وقبل أن يرتدّ إلي طرفي كنت أمضي صعدا في الفراغ"[20].

هكذا تنحو رواية التجليات نحوا رؤيويا صوفيا في إطارها العام، من خلال تشرّبها الأسلوب الصّوفي ومناصاته، وتمثّل العديد من مصطلحاته ومفاهيمه،

انطلاقا من مصطلحين رئيسين في النص وهما السّفر والتجلي اللذين يشكلان منذ العنوان أقنومين صوفيين في بنية النص، وقد انقسم العمل الروائي في مجمله إلى تجليات وأسفار ومقامات ثمّ أحوال، وأمّا التجلي فيعرف لدى الصوفيين بأنه "ما يتكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[21]، ثمّ السفر الذي يعتبر هو الآخر "سرّ القلب عند أخذه في التوجه إلى الحق بالذكر"[22]، ويبدو أنّ حقيقة الأسفار في العرف الصوفي عددها أربعة وليست ثلاثة كما جاء في الرواية ولعلّ ذلك كان إغفالا قصديا من الروائي حين جعل الرّحلة المعراجية تقوم على ثلاثة أسفار دون رابع لها، وهو ما قد يفسّره فشل بطله الروائي من بلوغه مراده وهو التجلي، حيث لم يستطع الامتثال لأوامر الديوان البهيّ، فضربت عليه الحجبة الإنسانية، فحُرم من بغيته، وبالتالي لم يحقق من معراجه هذا النتائج التي يصبو إليها السالكون عادة عبر هذه الأسفار في نهاية المطاف "عند هذا الحدّ اضطرّ إلى التوقف، فلم يكن بوسعي إلا الامتثال، بعد أن بدأت صيرورتي تلقى ما لا قبل لي بوصفه أو التعبير عنه، لذا أنهي هذا السفر على غير رغبة مني، أما إذا سنحت الفرصة وسمحت الوسيلة فربما جمعت ما تبدّد، ولملمت ما تشظّى، علّي أصوغ يوما القولَ والمخاطبات والسرائر فيتكشف من السرّ قدر جلل"[23].

غير أنّ ابن عربي يرى أنّ الأسفار ثلاثة وذلك في قوله "أمّا بعد فإنّ الأسفار ثلاثة لا رابع لها أثبتها الحق عزّ وجلّ وهي سفر من عنده وسفر إليه وسفر فيه"[24].

من هنا يمكن أن تطرح فرضية أخرى إضافة إلى الفرضية السّابقة، في اصطناع الروائي عنوان نصه من حيث اختيارُ العدد ثلاثة للأسفار تأثرا بتحديد الشيخ ابن عربي وتناصه معه دون غيره.

أمّا المقام فيعرّف في الاصطلاح الصّوفي على أنّه "ما يقوم به العبد بين يدي الله عزّ وجلّ بالمجاهدات والرياضات والعبادات، ولا يرتقي منه إلى غيره ما لم يستوف أحكام المقام السابق"[25]، وهو يتّصف عكس "الحال" بالثبات والرّسوخ، فالحال قابل للتغيير والانتقال ويقصد به "معنى يرد على القلب من غير تصنّع ولا اجتلاب ولا اكتساب من طرب أو حزن أو قبض، أو بسط، أو هيبة، ويزول بظهور صفات النّفس، سواء يعقبُه المثل أولا، فإذا دام وصار ملكا يسمّى مقاما، فالأحوال مواهب، والمقامات مكاسب، والأحوال تأتي من عين الجود، والمقامات تحصل ببذل

المجهود"[26].

تأسيسا على هذه المعاني والتعاريف لبعض مصطلحات الرواية الرّئيسة، قد يسوّغ إمكانية إدراج أحداث هذه الرواية ضمن فضاء ديني متخيّل، يهيمن عليه الجوّ الصوّفي بكلّ إيحاءاته وشطحاته، حيث تتقاطع أنفاس وتجارب الصوّفيين اللامعين بكلّ محمولاتها اللفظية والدلالية الوجدانية، لعلّ من أبرزها تجربة محي الدين بن عربي الذي تتجلى بصماته في النصّ بشكل بارز فتفيض لغتُه ونصوصُه في الرواية بل تكاد تكتسح أجزاءها، ممّا ينبئ بحضوره الوجداني في مخيّلة الروائي ومدى منحه مساحة كبيرة لآلية التناص معه، وهو ما يزكيه صاحب النص في بعض أقواله مثل قوله "في نهاية السبعينات كنت اقترب من (الفتوحات المكيّة) للشيخ ابن عربي، كنت اتطلع إليه دائما وأتساءل عمّا يمكن أن يحويه هذا الكتاب الضخم؟ بدأت أقرأه بالفعل مستعينا بمؤلفات أخرى لمعاصرين أو مستشرقين للنفاذ إلى أسراره"[27].

لقد حاول الروائيُّ أن يستوحيَ فكرة الرواية وموضوعها من خلال تجربة ابن عربي وخصوصيتها، غير أنّ البنية العامّة لتصوّر الرحلة وأطوارها وما تضمنته من أحداث وتداعيات، هو ما قد يختلف فيه الروائي عن المتأثر به والمقبوس منه، حين يذهب إلى مبدأ الاستيحاء والاستلهام لا يعني بالضرورة التماثل والاستنساخ، بل إن بنية نص "كتاب التجليات" هي بنية أخرى مستقلة ذات قسمات مختلفة وتنفرد بهويتها الخاصة في مثل قوله "استوحيت الفكرة من ابن عربي، ومازلت مصرّا على أنّ هذا الابن (التجليات) لا يشبه أباه في شيء"[28]، ممّا قد يعني أنّ تجليات الغيطاني التي حملت الرواية اسمها، هي تجليات ذات طابع خاص، تستمدّ مرتكزاتها ومعانيها من التجربة الصوفية التي تقوم على محور خيالي يعتمد على الذهن مثلما فعل المتصوّف ابن عربي حين أمعن في قراءة معراج الرسول صلى الله عليه وسلم، لكي تنشط المخيلة لديه فيتصوّر إسراء ومعراجا ذاتيين ينهضان على تخيلات ذهنية محضة بل في الواقع هي أكثر من معراج وإسراء[29].

يأخذ ابن عربي خصوصيته وموقعه المتميّز في كتاب التجليات من حيثُ درجة الاستلهام والتناص، لا سيّما من خلال حضور قوي لظلال كتابيه الرّئيسين وهما "الفتوحات المكية"، و"كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى"، وما يمثّلانه من تجربة

الرّحلة والمعراج في الثقافة الصّوفية.

اهتمّ المتصوّفة جميعُهم بدءا من أبي يزيد البسطامي "طيفور بن عيسى" بفكرة المعراج الروحاني إلى عالم سماوي شفاف، ويكون ذلك غالبا في إطار رؤيا ناميّة فينتقل من يسمّى بالسالك في العرف الصّوفي من مرحلة إلى أخرى، ويرتقي من مقام إلى غيره طمعا في النّظر إلى وجه الخالق، محاكاة لعروج الرسول (ص) ومشاهداته ورؤاه الغيبية، اعتقادا من هؤلاء الصّوفيين بأنّ العروج إلى السّماء ومشاهدة الحق الذي اختصّ به النبيّ (ص) يمكن أن ينسحب على بعض الأولياء حيث تختصر آداب السلوك الصوفي، وتتحوّل من بعد ذلك إلى قصة رمزية يعبّر فيها (المتصوف السالك) عن هواجسه، مثلما هو الشأن في قصة ابن عربي التي أسماها "كتاب الاسرا إلى مقام الأسرى" حيث يصوّر فيها عروج الروح من عالم الكون إلى عالم الأزل[30]، وهي القصّة التي تأثر بها جمال الغيطاني وحاول محاكاتها في "كتاب التجليات" متّخذا شكلها السّردي منوالا لأحداث الرواية، وقد نلفي في هذا السياق ذلك التناص الجلي بين الصياغتين حين يلجأ الروائي إلى استلهام سمت صياغة ابن عربي، في التعبير عن بنية الرّحلة الرّمزية للراوي (البطل) في تجربته الروحية، إذ يقول الشيخ ابن عربي في قصة معراجه "قال السالك: خرجت من بلاد الأندلس، أريد بيت المقدس، وقد اتخذت الإسلام جوادا، والمجاهدة مهادا، والتوكل زادا، وسرتُ على سواء الطريق، أبحث عن أهل الوجود والتحقيق، رجاء أتبرز في صدر ذلك الفريق"[31]، وهو ما قد يحاكيه نص "كتاب التجليات" في قول صاحبه "سريت في النور الأخضر، في زمن الزهور المرجوّ، فرأيت نفسي أخرج من مدينة رباط الجميل عند شاطئ المحيط، أرحل وأعبر الحدود بال رادّ أو مانع"[32]، ويقول إبن عربي أيضا في وصف طريق السّلوك والرّحلة، وما تختصّ به من مشاقّ وعوارض "فلم أزل أصحب الرّفاق، وأجوب الآفاق، وأعمل الركاب وأقطع اليباب، وامتطي اليعملات، وتسري ببساطي الذاريات، وأركب البحار وأخرق الحجب والأستار، في طلب علة الصّورة الشريفة"[33]، وهي صورة قصصية يعمد الناصّ إلى استنساخها أو على الأقل استلهامها ولو رمزيا في قوله "بعد طول انتظاري لعلّ وعسى، بعد هيهات قررت الخوض في بحر البداية لم أخش الطرق، ولم أهب البلل، أبحرت وطال إبحاري لقطع المسافات في البحر زمن يخالف زمن البرّ "[34].

لعلّ التداخلَ بين هذه النصوص لا يرتكز فقط على الاستنساخ النصي حرفيا بل يأخذ تمظهرا أسلوبيا حكائيا في صورته العامة، دون الوقوف على النسخ النصي الكامل، وهي إحدى التقنيات التي يلجأ إليها الروائي في محاكاة طريقة الكتابة وملفوظها، غير أنه أحيانا يكشف عن التأثر المباشر والتناص القصدي حين نلفي مقطعا سرديا مستمدّا بشكله ومضمونه من كلام الشيخ ابن عربي وذلك في قول السّارد في بعض تجلياته "أخذني البهت، ثمّ الإشراق عندما رنت إلى رئيسة... ما وراءك ياجمال قلت: وجود محدود، ورغبة في وجود غير محدود. قالت: ما الذي دعاك إلى الخروج؟ قلت حيرتي، وألمي ورغبتي في الولوج"(35)، والذي يتناصّ فيه مع نص ابن عربي صياغة وتركيبا، حين يقول: "قال السّالك، فلقيت بالجدول المعين، وينبوع أرين، فتى روحاني الذات، ربّاني الصّفات، يومئ إليّ بالالتفات فقلت: ما وراءك يا عصام، قال: وجود ليس له انصرام، قلت: من أين وضح الرّاكب، قال: من عند رأس الحاجب، قلت له: ما الذي دعاك إلى الخروج، قال: الذي دعاك إلى طلب الولوج، قلت له: أنا طالب مفقود، قال: وأنا داع إلى الوجود"(36).

قد تتجلّى من خلال هذه النصوص المتداخلة، طبيعةُ الاستخدام للنص المقتبس داخل نص الرواية، بصفة يقترن فيها الجانب اللفظي المحض مع الجانب المضموني المشحون بمختلف الدّلالات، لكن مع الاعتماد للضرورة الفنية والسردية على آلية التّعديل أو التحوير والتصرّف في تفاصيل النص ولغته، وهو ما يمكن أن تؤدّيه عملية المحاكاة بشتّى تقنياتها التي يعتبرها البعض "عملية تحويل معقدة لنص سابق لأنها تستوجب تمكّنا ولو جزئيا لتقليد النص السابق"(37).

على هذا الأساس تشقّ رواية "كتاب التجليات" منذ بدايتها مسلكا تناصيا في وجهه الغالب، تتداخل فيه جملة من النّصوص، منها ما هو وارد حرفيا مع بعض التعديل الطفيف ومنها البعض الآخر الذي يرد بصياغة معدّلة، لكن تظلّ روحها هي ذاتها وتدل عليها في كلّ الأحوال السّمات اللفظية العامة للغة المقاطع والمقتبسات، ولعلّ أكثر المصادر حضورا وتأثيرا في النص الروائي بكلّ ظلاله التناصية، والتي يبدو أنها كانت أنموذجا فنيا وتشكيليا وروحيا للروائي، هي كتابات ونصوص الصوفي ابن عربي كما ذكر آنفا ثمّ يأتي في الدرجة الثانية من حيث

التأثير كتاب "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي (ت 414 هـ) وكتاب "المواقف والمخاطبات" لأبي عبد الله النفري (ت 354 هـ)، الذي قد يوحي به لفظ "موقف" المكرّر في المتن حين يرد عنوانا فرعيا لكثير من المشاهد السّردية وغيرها من الصيغ مثل صيغة (قلت وقيل لي)، من ذلك مثلا ما ورد على لسان السارد "قيل لي: كن حشما، أغمض... قيل لي: اعمل الصحبة الجميلة، وأظهر الودّ... قيل لي: الطريق وعر، والمفازة موحشة... قيل لي: ما تجزع منه اليوم قد تأنس به غدا. قلت: إني معه بقلبي، ولكن للمحاسبة أوان. قلت: كيف أصبر على ما أَمَرَّ أصلي وأَرسَى كدوراته؟"[38]، وهذا احتذاء بصيغة فيها كثير من الشّبه مع صيغة (أوقفني وقال لي) من كتاب (المواقف والمخاطبات) كأن يقول صاحبه في موضع منه "أوقفني وقال لي: قل لليل ألا أصبح لن تعود من بعد لأنني أطلع الشمس من لدن غابت عن الأرض... وقال لي: قل للباسطة الممدودة تأهبي لحكمك وتزيّني لمقامك واستري وجهك بما يشفّ وصاحبي من يسترك بوجهه"[39].

تتخذّ المناصّات في رواية كتاب التّجليات مستويات متعدّدة، تجمع بين الوحدات التناصّية الصّغرى والوحدات التناصية الكبرى، اعتمادا على الاستنساخ النّصي الحرفي حينا، وعلى آلية الاستلهام والتّماهي أو التعالق حينا آخر وذلك حسب ما يقتضيه المقام السّردي وحاجاته الفنيّة والتّشكيلية في النص الرّوائي، وهو ما قد يتجلى لأولّ وهلة انطلاقا من العنوان باعتباره عتبةً بنوية هامّة من عتبات النص (seuils) أو محيط النص كما يدعى في النقد المعاصر، وهو أحد المتوازيات النصية (paratextes) أو ما يسمّى لدى بعض الباحثين بالبرازخ النّصيّة[40]، حين الاشتغال على النّص الصّوفي ومصطلحاته لدلالة اللفظة على ذلك المرجع، ومن هنا يمكن رؤية العلاقة التناصية بتوازي نصٍ ما متمثلا في عتبة من العتبات، بالنصوص التي انطلق وتوازى معها دلاليا ولغويا وفنيا، وقد حاول الرّوائي من خلال وضع عنوان نصّه أن يقوم بهذا النّوع من التوازي النّصي مع عنوانين صوفيين بارزين من مؤلفات الصّوفي ابن عربي وهما "كتاب التجليات" و"كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار"، مع ما لهذا المتناص من إيحاءات وإحالات دلالية تُسهم في تحديد طبيعة وصياغة العلاقة بين النّص المرجعي والنص الرّاهن.

كما نلفي أيضا متوازيات نصية أخرى داخل النص، حين يوظف عناوين فرعية صغرى يصدّر بها كثيرا من أجزاء الرواية، مثل مصطلحات (إشارة، لطيفة،

الفصل، تتميم، تجلّ، حقيقة، بيان، تنبيه، إفصاح...)، وغيرها من المسميات الصوفية التي جعلت النص بمثابة بنية لغوية صوفية تتناص مع بنيات الكتابة الصوفية وصيغها، وكأنّ الروائي يستلهم استلهاما شبه كامل طريقة الكتابة وتشكيل النصوص عند ابن عربي فيؤثِر الاتكاء على رصيد مفرداته ومصطلحاته، موظفا إياها كما هي في صورتها اللفظية أو مع بعض التعديل والتحوير، ليجعلها في صدر النصوص الجزئية للمتن، وتسكن النّسيج العام كأنها منه، ولعل ممّا يمكن التقاطه وتسجيله في هذا الشأن جملة من المصطلحات والعبارات التي وردت في أغلبها في الفتوحات المكية، فضلا عن التي ذُكرت سابقا مع أنّ بعضها يتكرّر في شتّى كتاباته وذلك مثل (رقيقة، رقائق، فصل، وصل، وصل في فصل، الاغتراب، الفوت، سفر الأبدال، الحيرة، النشأة الأولى والأخرى، تجلي، مقام الحزن، مقام القربى، الظمأ...) وأخرى عديدة تُستدعى حرفيا أو يعمد الروائي إلى إعادة صياغتها بزيادة كلمة أو إنقاص أخرى.

بل نلفيه أحيانا يقتطع بصفة شبه كاملة وحدة نصية من مصادرها، ليصدّر بها جزءا من أجزاء نص "كتاب التجليات"، فيجعلها نصا موازيا مستنسخا متداخلا مع النص المقتبس وذلك في مثل قوله: "تجلي الأماني، قال تعالى (وغرتكم الأماني) صدق الله العظيم، أماني النفس حديثها بما ليس عندها، صاحبها خاسرا، يلذّ له الزمان بها، فإذا رجع مع نفسه لم ير في يده شيئا، فحظه كما قال من لا عقل له... أماني أن تحصل تكن أحسن المنى، وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا"[41]، وهو النصّ الذي استنسخه من صاحبه ابن عربي استنساخا كاملا لولا بعض التعديل، وذلك حين يقول ابن عربي "تجلي الأماني، أما في النفوس تضاد الأنس بالله سبحانه لأنه لا يدرك بالأماني، ولذلك قال وغرّتكم الأماني)، أماني النفس حديثها بما ليس عندها، ولها حلاوة، إذا استصحبها العبد فلن يفلح أبدا، هي ممحقة الأوقات، صاحبها خاسر، يلذ بها زمان حديثها، فإذا رجع مع نفسه لم ير في يده شيئا حاصلا، فحظه ما قال من لا عقل له: أماني إن تحصل تكن أحسن المنى، وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا"[42].

كما يمكن الوقوف على متناص آخر يرد هو الآخر مستنسخا بالكيفية ذاتها، من حيث اللفظ والسّياق وحتى فيما يخصّ وضع تسمية للمقام المراد، وذلك في قول

الروائي: "يقول لي اعلم أنني دخلت مقام القربى مثلك، في شهر محرم سنة سبع وتسعين وخمسمائة وأنا مسافر ببلاد المغرب، فتهت به فرحا، ولم أجد فيه من أحد، فاستوحشت من الوحدة وتذكرت دخول أبي يزيد بالذلة والافتقار، فلم يجد فيه من أحد، وهذا المنزل هو موطني فلم استوحش فيه لأنّ الحنين إلى الأوطان ذاتي لكل موجود وأنّ الوحشة مع الغربة"[43]، وهو النّص عينه الذي يوجد ضمن نصوص إبن عربي، فيستلهمه ويدرجه في أحد سياقات النص الروائي وتحديدا في مقام الحزن، ليعبّر به عن إحدى دلالات حالة الحزن والغربة التي أصابت السّارد بعد أن صارت رأسه طافية محزوزة لا يدري إلى أين يتّجه وكيف يصنع في وحدته، أمّا النص الذي تناصّ معه تناصا يكاد يكون تامّا لولا بعض الجمل المحذوفة، فهو في قول ابن عربي "هذا المقام دخلته في شهر محرّم سنة سبع وتسعين وخمسمائة وأنا مسافر ببلاد المغرب، فتهت به فرحا، ولم أجد فيه أحدا، فاستوحشت من الوحدة، وتذكرت دخول أبي يزيد بالذلة والافتقار فلم يجد في ذلك المنزل من أحدا، وذلك المنزل هو موطني فلم استوحش فيه لأنّ الحنين إلى الأوطان ذاتي لكل موجود، وأنّ الوحشة مع الغربة"[44].

إذن يزخر جسدُ النص الروائي بلغة الفيض الصّوفي، فتتدفق النّصوص الصّوفية المستلهمة بشكل ملفت للنظر، وتتساكن في حالة تعالق وعناق، متلبّسة بالنسيج السّردي لتتحوّل إلى مكوّن حيوي مفتوح على أفق دلالي عرفاني ورؤيوي، قد يعكس القاعدة الاستلهامية للروائي في تشكيل البنية الحكائية واللغوية، وتخصيبها بشبكة واسعة من النصوص الصوفية التي جاء بعضها مندغما داخل الفضاء السّردي، ممتزجا بلغة النصّ الأصلي، اعتمد فيها الروائي على تقنية الاستنساخ تارة والاستيعاب تارة أخرى بشيء من التعديل والتصرّف الجزئيين، أمّا بعضها الآخر فجاء إما على شكل نصوص مستقلة وكأنّها بنيات نصية موضوعة للتعلم والإيحاء، فجعل لأكثرها عناوين تدلّ عليها من مصطلحات صوفية، ولكنه مال فيها غالبا إلى أسلوب الاستلهام والتفاعل مع النص السّابق (المقتبس) في صياغة شبه جديدة مع المحافظة على الدلالة ذاتها، أو في استدعاء هذا النوع من التناص في اقتباسات مستقلّة، تبدو وكأنّها لا تنتمي إلى سيرورة الحدث الروائي العام، بل هي بمثابة العتبات التي تحيل على أحوال السارد والسّالك في رحلته الروحية.

ولقد وردت هذه المتناصات والمتفاعلات النصية برمّتها إمّا جملا أو عبارات قصيرة تشبه الومضات أو اللازمة الشّعرية وإمّا مقاطع طويلة مدمجة في جسد الحكي أو تتموضع خارج بؤرة الحكي، فتشكل لبنات مفصولة عن ذلك، وكأنّها وضعت معماريا لتزيين أو تكثيف اللغة السّردية وضفافها الدّلالية.

لعلّ المتناصات القصيرة مثل الطويلة هي كثيرة، ذات مساحة كبيرة في بنية النصّ وقد تغدو نموذجا تشكيليا وفنيا متميّزا في هذا الإطار، وإنّ استدعاءها كلها في هذا المقام أمر ليس ميسورا وربّما ليس مستساغا بالنظر إلى حجمها ومواضعها العديدة، ولكن لإعطاء صورة واضحة عن ذلك نورد هنا بعض الأمثلة بشكليهما الحرفي والجزئي، وذلك مثل "ولمّا بدا الكون الغريب لناظري، حننت إلى الأوطان حنين الركائب"[45]، وهو بيت مقتبس من نصوص ابن عربي مع وجود بعض الاختلاف في لفظة "حنين" التي وردت في الأصل "حنّ" وكذا عبارة "لمّا" جاءت في موضع هكذا، وفي موضع آخر "إذا ما"[46]، أو في مثل قول الروائي "إنّ المطلب وعر والمبغى عسير"[47]، وهي عبارة تبدو متناصة مع قول الحلاج في شعره "حقيقة الحق قد تجلت... مطلب من رامها عسير"[48]، أو في قوله "كل شيء في سفر دائم"[49]، ممّا قد يتناص مع قول ابن عربي "العالم في سفر على الدوام دنيا وآخرة"[50]، أو في مثل قوله "طريق أبي في الحياة غريب، وطريقي في طريق أبي غريب"[51] وهي جملة مستلهمة من قول ابن عربي "طريق عبد القادر في طريق الأولياء غريب، وطريقنا في طريق عبد القادر غريب"[52].

عديدة هي المتناصاتُ التي حفل بها نص "كتاب التجليات" في شكلها الموسوم بالتركيز والقصر، أي هي عبارة عن نصوص قصيرة صوفية التعبير والدّلالة منها المنظوم ومنها المنثور، وقد جعلها الروائي بمثابة المناصات الخلفية التي تشكل واجهة لتعالق مجموعة من النصوص الصغيرة المفتوحة على سلسلة من اللغات والبنيات المعرفية.

أمّا الضّرب الثاني من المتناصات – التي أشير إليها سابقا – فهو ما تعلق بتلك التعالقات النصية التي امتازت بطول نصوصها، إمّا بتذويبها داخل النسيج السّردي وتفعيل وظيفتها في السياق العام، وإما بجعلها مفصولة عن مجرى الحكي وأحداثه وإدراجها داخل فضاءاتها المستقلة مع عناوين فرعية دالة عليها، ممّا يعكس

طريقة الروائي القائمة على تقنية خاصّة في انتهاج استراتيجية تناصية حيوية وغير تقليدية.

وإذا ما رمتُ عرض مثل هذه الاقتباسات، ذات النّفس الطويل نسبيا من مصادرها الصّوفية فإنّ المجال يستدعي مساحة شاسعة، ولهذا يَحسُن بي أن انتقي بعضَ الأمثلة عن ذلك، قصد استجلاء صورة هذا الشكل من التناص، ومدى حضوره الكثيف والوظيفي داخل الفضاء النّصي للرواية.

تأخذ المتناصاتُ الطويلة هي الأخرى صورتين بارزتين من حيثُ التوظيفُ داخل النصّ الروائي، إحداها حين يكون النصُ المقتبس بنية منفردة بسياقها الخاص، موسومة بعنوان فردي صغير يدل عليها، تتداخل مع نص غائب مستدعى من مصدره الأصلي، والأخرى حين تختلط بمتواليات النص الحكائية في مجراها العام، وذلك لإثراء البعد التناصي في الرواية، وتفعيل رصيد المتفاعلات وإعادة صياغتها وتشكيلها جماليا.

لعلّ من أبرز النّصوص وأهمّها التي مثلت الصّورة الأولى مثل قول الروائي تحت عنوان "فصل" "كل شيء يدور، تدور الأيام في الأسابيع، والأسابيع في الشهور، والشهور في السنين، والسنين في الدّهور، نهار يكرّ على ليل، وليل على نهار، فلك يدور، وخلق يدور، وحروف تدور، ونعيم يدور، صيف يدور، وشتاء يدور، وخريف وربيع يدور، شقاء يعقب راحة، وحزن بعد فرح، ميلاد بعد موت..."(53)، وهو المقطع الذي استلهمه الروائي بسياقه مع التصرّف فيه ببعض التعديل والإضافة من قول ابن عربي معنون بـ"حقيقة" "تتكرر هذه الأيام في الشهور كما يتكرر الليل والنهار في الأيام، وكما تتكرر الساعات في الليل والنهار، وكذلك الشهور في السنين، والسنون في الدّهور والأعصار... فنهار يكرّ على ليل، وليل على نهار، وفلك يدور وخلق يدور، وكلام يدور"(54).

أمّا الضّرب الآخر من المتناصّات، فهي تلك التي تتصف بتوظيف النصوص المقتبسة والمستدعاة داخل البنية الحكائية، بإدغامها في لغة السّرد وفضائها الفنّي، فتصير قِطَعا متواشجة مع بقية القطع السّردية، وعناصرَ مشاركة في توليد وتنمية صيرورة الأحداث.

لقد زخرت الرّواية بمثل هذا النوع من التّداخل النصي إلى درجة تجعل القارئ يشعر وكأنّه أمام صوت نصي واحد غير متعدّد، ولا يوجد ما يشِي بتعدّد النصوص

وتمازجها، واندساسها داخل اللغة السّردية الأصلية، وهو ما قد يوحي بمدى فاعلية هذا التناص وإمكانية تعايش النصوص المستجلَبة مع النصّ الرّاهن، ومن ثَمّ تشكيلها لوحدة عضوية فنية مؤطرة غير مشتّتة.

إذن يمكن القولُ بعد هذا العرض المختصر لمختلف أشكال التعالق النصي الصّوفي في "كتاب التجليات" إنّ الروائي قد تعامل مع المخزون الصّوفي بشيء من الخصوصية محاولا الاغترافَ من مَعينه والجدل مع نصوصه باستراتيجية فاعلة أضفت على أجزاء النص الروائي نوعا من الحيوية والشفافية والشعرية، كما أسهمت في تدفّق الدّلالات وتكوين بنية نصية منسوجة بلغة تستولي فيها روحُ التصوّف وتفتح التعابيرَ السّردية على رمزية كثيفة.

الهوامش:

1 – حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط. 1، الجزائر 2002، ص 101.

2 – ينظر، د. جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية) في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسورية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 288.

3 – ينظر، محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث، مجلة علامات في النقد، مج 12، ع 26، النادي الأدبي، جدة 2003، ص 266.

4 – ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، ط. 1، 1987، ص 12.

5 – جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السّرد الروائي...، ص 219.

6 – ينظر، آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 248 – 249.

7 – محمد عزام: النص الغائب، تجلبات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 54.

8 – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية، ط. 1، القاهرة 2006، ص 195.

9 – سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي آل سعود: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة، ط. 1، السعودية 1991، ص 197.

10 – جمال الغيطاني: كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، دار الشروق، ط. 1، القاهرة 1990، ص 6.

11 – المصدر نفسه، ص 27.
12 – المصدر نفسه، ص 18.
13 – ينظر، آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي...، ص 175.
14 – د. عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، ط. 3، الكويت 1978، ص 21 – 22.
15 – الرواية، ص 217.
16 – المصدر نفسه، ص 218 – 219.
17 – نقلا عن عبد الرحمن بدوي: شطحات صوفية، ص 97.
18 – الرواية، ص 17.
19 – وذناني بوداود: جمال الغيطاني والرواية الصّوفية، مقاربة في رواية "التجليات"، مجلة حوليات التراث، تصدرها كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، ع 2، 2004، (النسخة الإلكترونية).
20 – الرواية، ص 379.
21 – علي بن محمد بن علي الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت 1985 ص 37.
22 – المصدر نفسه، ص 90.
23 – الرواية، ص 814.
24 – محي الدّين بن عربي: كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار، ضمن كتاب "رسائل ابن عربي"، ص 457.
25 – الجرجاني: التعريفات، ص 170.
26 – المصدر نفسه، ص 60.
27 – جمال الغيطاني: التناص، تفاعلية النصوص، أجرى الحوار سيزا قاسم، مجلة ألف، ع 4، 1984، (نسخة إلكترونية من موقع خاص بجمال الغيطاني).
28 – حوار مع جمال الغيطاني، جريدة الخبر الأسبوعي، ع 34، 1999.
29 – ينظر، د. ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء، القاهرة 2000، ص 33.
30 – ينظر، آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 299.
31 – ابن عربي: كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ص 175.
32 – الرواية، ص 14.
33 – ابن عربي: كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ص 175.
34 – الرواية، ص 30.
35 – المصدر نفسه، ص 37.
36 – ابن عربي: كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ص 172.
37 – آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 297.

38 – الرواية، ص 731.
39 – أبو عبد الله محمد بن عبد الله النفري: المواقف والمخاطبات، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، تحقيق آرثر آربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 277.
40 – ينظر، آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص 250.
41 – الرواية، ص 13.
42 – ابن عربي: رسائل ابن عربي، تقديم محمود محمود الغراب، ضبط محمد شهاب الدين العربي، دار صادر، ط. 1، بيروت 1997، ص 453.
43 – الرواية، ص 436.
44 – ابن عربي: الفتوحات المكية في الأسرار المالكية والملكية، ضبط يحي عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ج 3، ص 387.
45 – الرواية، ص 12.
46 – ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص 225، رسائل ابن عربي، ص 123.
47 – الرواية، ص 30.
48 – ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلّق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط. 2، بيروت 2002، ص 132.
49 – الرواية، ص 45.
50 – ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 6، ص 99.
51 – الرواية، ص 45.
52 – ابن عربي: الفتوحات المكية، ج 1، ص 254.
53 – الرواية، ص 46.
54 – ابن عربي: رسائل ابن عربي، ص 74.